الفهرس

محمود درويش

في وصف حالتنا :

في النشيد الطويل ، النشيد الذي يؤسِّسُ أرضاً لا تَتَّسع لخطوة ، ويفتح أفقاً لا يتَّسع لفكرة أو نحلة. . يخمش القلب فيوشوش ثُمَّ يصرخ في قفص يشبه الصحراء ، يصرخ في بريّة الجسد ، من غضب يصرخ لا من تعب :

أنا لا أُريدُ دعاءكُمْ
أنا لا أُريد سيوفكمْ
فدعاؤكُم ملحٌ على عَطَشي
وسيفكُمُ عليّ

□

. . لأن الطائرات قد هيمنت على الفضاء ، وعلى أصابع الأطفال ، بطريقة محكمة محكمة ، واستخرجت أَحشاءهم ، كما اتفق كما اتفق ، ونشرتها على أغصان حديد منحنية

لأن الطائرات ، الحيوانات المعدنيّة المفترسة تهبط بإلفة وخفّة ، من أزقّة الغيوم الضيّقة ، ومن بين أغصان الشجر الجافة ، والممرات الصغيرة بين شبابيك متجاورة متقابلة ، ومن بين عبارتين قصيرتين في حوارٍ سريع بين فارس يرحل وامرأة تقشّر البطاطا ،

لأن الطائرات تعرف طُرقها من بين أصابع يدنا المفتوحة في هيئة خطاب ، وتستولي على قتلي استيلاء السماء الصافية على شجرة وحيدة ، وتُحيل بيروت الى سؤال من دم وبحرٍ يبتعد ،

لأنها تهيمن على الأشياء والأسماء من فوق ،
لأنها تُسمّي الزمن العربي الرسمي بما يستحقُّ من مديح ،
ولأنها تترك في خرائب العاصمة الوحيدة ، التي لم تعد عاصمةً لشيء ،
وفي خرائب الضمير ، وفي كل مدينة أُخرى ، من مكة المكرمة الى طنجة الآثمة ، قنابلَ من الأسئلة السريعة الانفجار ،
فاني انتهز هذه الفوضى ، لأطرح سؤالاً أنيق الشكل :

ماذا
تبقّى
من
الهيكل ؟

□

عشرون مملكةً . . ونَيِّفْ
كوليرا وطاعون . . ونَيِّفْ
من ليس بوليساً علينا
فليشرِّفْ !
من ليس جاسوساً علينا
فليشرِّفْ !

□

لا . ليس عُرساً آخر هذا المهرجان الدمويّ . يسقط الشهداء ، ولا يسقط الوطن عن الورق أو يسقط الوطن ، ولا يسقط الشهداء عن الخيل .
لا . ليس عرساً بلا شروط ،
لأن الفلسطيني / اللبناني المقيمين في شظيّة واحدة ، في جُثّةٍ واحدة هي الضوء الوحيد ، لا يرقصان لانتصارٍ مُسَيَّج بهزيمة شاملة ، لأنهما لا يؤسسان يهودية جديدة تجعل اغترابهما عن الآخرين احتفالاً بهوية واحتفاء بقبو .

لأنهماوعدٌ

جسرٌ
أَلفُ باء الأُفق
ولأن الجيتو نموذجُ انحطاط . .

لذلك يناديان ، من بين الأنقاض ومن بين أعضاء جسدهما المتطايرة : إلينا أيها العرب المسحوقون ، المنسيون في ملفات الغبار ، المطمورون تحت صخرة القمع . . إلينا يا أسرى الغزو الحر ، من المحيط الى الجحيم ومن الجحيم الى الخليج . فإن لم تصلوا سيبقى الأفق الذي نراه من ثقب أحمر في صدرنا الواحد مفتوحاً للطير الأبابيل ، المزوَّدة بوقود الملك الجالس على البرميل ، وسيبقى مفتوحاً لغزوة الولايات العربية ـ الاميركية ، حسنة النية والطوية ، لمواصلة مُهمة الغارات اليهودية ، بلغة عربية عربية ، وبأسلوب أخوي . . أخوي . . أخويّ حتى القتل .

□

صوتٌ وراء التلْ
يا أيها الأوَّلْ
فَلْتَسقطِ الهيكلْ !

□

لا . ليس عرساً آخر هذا المهرجان الدموي . إنه افتتاحية النشيد . سطوة السؤال . امتحان نهائي ، ربما نهائي ، للشعار البديع الذي حوَّل الملايين الى قطيع . استئصال الفكرة التي كانت تُسند القارة من السقوط أو مدّها بجسور لا تراها الطائرات والمخابرات . مواجهة السؤال الذي يأتيك ولو كنت في برج مُشَيَّد : من أنت بالضبط ؟ مع الحرية أم مع النفط ؟ شرح فلسطين على الملأ : فهي ليست ببلاد بقدر ما هي سرُّ بقاء الجمرة ، حيَّةً حيةً ، في الرماد . الاختيار بين جيتو القبيلة ومسادة الجديدة المحورة . خروج الى الأُفق أو انتحار شمشوني المعنى ، والمبنى آخر . .

للفلسطيني أن يُوسِّع أُفق الهوية .
للعربي أن يكون فلسطيني البداية والوعد ،

وللبناني أن يحتفي ، بلا وجل ، بالجسر الذي يمده بين المعاني التي تتشرّد ، ويسند الفكرة التي لجأت اليه . . اليه وحده بعدما عادت القبائل الى حظائرها .

إنه قَدَرٌ وابتكار وحرية .
لا . ليست بيروت الاّ لأصحابها
وللشهداء الغرباء مُتَّسع في المعنى الأخير .
بيروت القلعة
بيروت النزيف

بيروت الموجة التي يحملها طفل من البحر الى البيت ، يحملها بيد مرتجفة ، يسهر معها ، ويعيدها الى البحر سالمة .

فليقف النشيدُ الطويل ، على قدميه المقطوعتين ، ليقف على الألم الحقيقي أو على الألم الشبح،أو فليخلع جلده ليُغطّي به جسم بيروت المحروق ،

بيروت القلعة ، الموجة ، الفكرة الأخيرة ، بيروت المعجزة . . منذ بدء الخليقة حتى قلعة الشقيف !

□

أرضٌ من الشهواتِ يحملها صبيٌ
فوق كفّيهِ ويركض في غرائزنا . . وأرضٌ من خرائط روحنا
اتبّعتْ مساراً واحداً :
دمنا ومجراه الصغيرْ .
أرضٌ من الاسمنت والبرقوقِ والقتلى على الرايات ؛
أرضٌ ، آخرُ الأرضِ ، انبجاسُ الضوءِ من حجرٍ أخيرْ .
هذا الطريقُ هو الطريقُ

ولا طريقَ سوى الطريقِ الى الجنوبْ .
ألرومُ قد قطعوا الدروب عليكُمُ
واستأجروا أسماءَكمْ
ونساءَكمْ
وهوى القناعُ
هوى القناعُ
هوى القناعْ .

□

في النشيد الطويل الذي يُعاند نهاراً لم يُرَوَّض ، في خمسين سنة من عملية انفصال القامة عن الظل ، في مساحة يملأها الرحيل عكس الوطن من أجل تصويبٍ أدقّ . .

في النشيد الطويل ، المتعرِّج كجمال الخرائط الملونة ، كاندفاع القلب الى وراء والى أمام ، كزواج العناصر ذات الروائح المالحة في خريف مرتقب ،

في النشيد الطويل كمنديل أُمّ على شاطىءٍ
كانفلات السفينة البطيء من كتف اليابسة ؛
في النشيد الطويل الذي يُحبُّ أن يوصف ، أكثر مما يصف ،
المنعوت ، الملعون ، المجنون كأي شاعر مصاب بحرف النون ؛

النشيد الطويل الذي يمرُّ بحوادث عابرة عارضة ، مثل اسرائيل ، وتحليق العباءات على جناح الكونكورد ، وتحوّل العلماني الى عثماني ، والثوري الى قدري ، والطائفة الى عاصفة ؛

النشيد الطويل الذي يدافع عن حقّ المحارب في استراحة اسمها النصر ،
ولا شيء غير النصر
إلاّ النصر ؛

النشيد الطويل الذي لا يفهم لماذا تكون الكوكاكولا حتمية تاريخية ، ولماذا يكون بنطلون الجينز دكتاتورية أكثر شرعية من حق العمال في

الاضراب ،

في النشيد الطويل الذي ينضبط بقواعد الإعراب ولا يدقّق ، طويلاً،في الفوارق بين الأحزاب ،

في النشيد الطويل . .
النشيد الذي الذي الذي
لا أعرف ماذا . . أقول !

□

وحدي أُنظِّفُ ساعديَّ من الشظايا
والصلاةِ عليَّ ،
وحدي أُخرجُ الصاروخَ من رئتي
وأُشعل من بقاياهُ
بقايا التبغ في شفتي

وأطردُ أقربائي من مآذن روحيَ الملأى بسرب الطائـرات القادمـاتِ من السماءِ ومن نوافذ إخوتي ، واسم النبيّ ، عليه صلِّ ثم سَلِّمْ .
إنَّ الصلاةْ
خيرٌ من التفكير بالبلد البعيد وبالضحايا .
إنّ الزكاة
بفارقِ الأسعارِ والبترول خير من مساعدة السبايا
خبأتُ جسمي في الشظايا
والشظايا ملءُ جسمي
فاختلطنا : آلمعدن البشريُّ واللحمُ الحديديُّ
اختلطنا .
أنا لا أُريد دعاءكم
وحدي أُنظف ساعديَّ من الشظايا
والصلاةِ عليَّ . . وحدي .

أنا لا أُريد سيوفكم
فدعاؤكم ملحٌ على عَطشي
وسيفكُمُ عليّ

□

تقودنا صورتُكَ ، سيدي ، الى الاعتقاد الأكيد بأن السماء واطئة . وفي وُسع أية لاجئة كأمّي ، سيدي ، أن تعلّق جواربي المقطوعة على عرش . لماذا يطول المؤقّتُ ، سيدي ، الى الحد الذي يجعلني اذكر اسمك بلا أخطاء ، وأفقد ذاكرتي الى درجة لا أُعرف معها كيف انبرى الشرطي لاسمي وصوّره لينشره على إحدى وثمانين مئذنة تطالب ، خمس مرات في اليوم الواحد ، سيدي القائد ، بتحويله الى سبب انتشار الطاعون ، سيدي ، الطاعون يأتي من العلاقة ما بينكم ومن هم دونكم ، ولم أُدخل في هذه المساحة قط ، ولم أُدرك المبتغى ولا المبغى الذي أنشأه ، سيدي ، الحاجبُ بين الحق والواجب . لكنني كاتب خائب يحبكم ، سيدي ، انصياعاً لمرسومكم سيدي سيدي سيدي ، عندما تتعبون من المفاجأة مُروني لكي أأتمر . هل يدوم المؤقت ، سيدي ، الى درجة لا أُتعرف معها على قلبي الذي يسبقني بالدعاء لكم بلا سبب ، فأمتثل الى مايتركه هذا الشارع من خداع البصر ، البصر الذي علّق القمر على بابكم العالي ومنع زهرة البرتقال من التنفس الأ لكم ، سيدي ، عندما تمرون في جنازة تشييع قتلاكم . سيدي هل يطول المؤقت الى الحدِّ الذي أُعتقد معه أن خطوتكم وحكمتكم توأمان يسألان : بأيِّ آلاء ربكما تكذبان ؟ سيدي ، أنت والمؤقت ، لا وطني يتفتّت حين تغيبان عنه ، ولا بدني يتشتّت حين تجيئان ، سيّان سيّان يا سيدي ، فهل لي وقد بلّلتني بدموع البكاء على الرعية أن أسألك بلا صنعة وتكليف :

لماذا تحكم
ومن تحكم

والى متى ستحكم ؟

□

الكراسي/ المآسي
المآسي/ الكراسي
فإمّا المماتُ
وإمّا الكراسي
وإمّا الكراسي
وإما الكراسي

□

في وصف حالتنا أقولْ:
وطني حقيبه
أو بندقيهْ .
في وصف حالتنا أَقولْ :
وطني سحابٌ
أو شظيّهْ .

□

وحاربتُ وحدي ، انتصرتُ على الخوف من سُحُبٍ قد تغطّي عروشكم أيها الجالسون على كتفيّ

خفراءَ برتبة أُمراء

. . وسأُحارب من أجل مملكة البصل الأخضر ، والبقدونس الذي ينمو في حوض صغير ، وشرب الخمرة ، وتحليل الأحزاب وتحريم الحزب الواحد والعائلة الواحدة والشركة الواحدة . سأحارب من أَجل تحليل لحم الخنزير وتحريم لحم السجناء . وسأُحارب في مملكة البصل الأخضر وسائر

الصفات التي ذكرتُ أعلاه ، من أجل حق الناس في النوم في الساعة التي يريدونها ، وحقهم في الحلم بلا وجل وآلة تسجيل ، وحقهم في ألاَّ يرفعوا أغاني الحب الى من لا يحبون ، وحقهم في أن يُعتَقَلوا في الساعة التي تحددها العدالة في المحكمة التي لا تغلق أبوابها اكثر من يوم واحد في الأسبوع ، وحقهم في أن يموتوا بالسبب الذي يصيبهم . فقد يحدث في مملكة ما ، في سجن ما ، في شارع ما ، أن يموت الانسان بلا مشنقة !

□

.. والنشيد الطويلُ
الذي يصبح الآن جغرافيا للطريق الطويل
يحبُّ الجليلْ
ويحلُمُ في الكافيتيريا ، وفي شهواتِ النخيلْ
بما كان سرحانُ يحلمُ :
آهِ الجليلُ
الجليلْ
بلادي ،
وخاتمُ أُمي ،
ومرحاضُ كل العصافيرِ ،
معجزةُ الماءِ ،
صرّةُ قانا ،
مرورُ المسيحِ على الارضِ ،
أمٌ لـ «ميم » التي علَّقتْ جسدي
كالفضاءِ على قدميها ،
وطارتْ ،
فطرتُ إليها بها ،
بيننا دولٌ للثعالبِ ،
إنَّ البنادقَ تخطىءُ أهدافها

وتصيبُ لقائي و« ميم » وما يكرهون
الجليل
الجليل
وسورة « نبدأ » نبدأ
من أوَّلِ الأرضِ حتى نهاياتها في الجنونِ
من امرأةٍ والجليلِ
الجليلِ الجليلْ

□

وحدي أُغطِّي البحر من نظراتكُمْ
وحدي أُعيد بناءَ روحي بعدما حطمتموها
بالخطابةِ والقنوطِ
وحدي أُعيدُ الى السقوطِ
ملكاً
ومملوكاً
ومملكةً
وسفّاحاً بزيِّ إمامِ مكهْ
وحدي سأمتلك الضجيجْ
وحدي سأهتفُ في الخليجِ
أنا الحصارُ
أنا الحصارْ
عودُ الثقابِ
دمي
وأحذيةُ النهارِ
دمي
وقاموسُ الترابْ
وأنا الحصارُ

ولا حصارَ
سواي ،
لا ضوءٌ سوايا
خبأتُ جسمي في الشظايا
والشظايا ساعدايا . .
أنا لا أُريدُ دعاءكم
أنا لا أُريد سيوفكم
فدعاؤكم ملحٌ على عَطَشي
وسيفكُمُ عليّ
وأنا نبيٌّ جراحكمْ ولكُلِّ جرحٍ فيكُمُ قبرٌ صغيرٌ للنبيّْ .

عارٍ من الراياتِ
والصلواتِ
أَسترُ عورتي بقذيفتي
وأُخبِّىءُ الأسماءَ فيّْ . .

حافٍ من الأوطانِ
أَمشي فوق هاماتِ الملوكِ
وما تبقّى من ملوكْ
ومآذنٍ تعلو كأعمدة المشانقِ
فوق بارات الشيوخ ؛
إليّ
إليّ يا عربَ البعيدِ
إليّ
كي نحمي الجزيرة من قبائلها . . إليّ .

كتاب التجليات

جمال الغيطاني

– ١ –

ومنها
التجليات الديوانية

بحر البداية :

.. لما فهمت ما فهمت ، وعرفت ما عرفت ، وصرت الى ما صرت اليه ، لما أدركت ان العين تبصر ، والتناول شاسع ، لما تيقنت ان انفاس الانسان عزيزة وان النفس الذي يخرج لا يعود ، وانه ينبغي الا يصرف الا في الأنفس والأعز ، لما أيقنت ان ما فات لن يرجع ، وان كل شيء يتغير ، وفرق عظيم ان يقرأ الانسان ذلك . وان يعيشه ويكتوي به ، لما أطلت التأمل والنظر في الحول ، والعصر ، والدهر ، والثواني ، والدقائق ، والساعات ، والأيام والاسابيع والشهور والفصول والسنين ، لما تغيرت الأحوال المحدقة بي ، رحل أبي ، وأولج قاتلي قدميـه في موطني ، ووطأ الأرض التي أول ما لامستها رأسي . ومد ظلاله داخل بيتي ، وهدد بالدنس عشي ، لما ساءت الأحوال ، واكفهر العمر ، لما انحسر ظل أبي ، لما ولما ولما ..، لم أنكص علي عقبي ، قاومت وهني ، وغالبت عظيم همي بعد نأي لذاتي تأججت ويا للعجب رغباتي ، فعقدت العزم على ان أرى ما لم يره بشر ، وان أعيش ما لم يخطر على قلب انسان ، ان أتجلى ، وأتجلى ، ثم أتجلى ، وضعت نصيحة شيخي أبن أياس كحلقة في أذني ، عندما قال لي ، تجل ، وتجل ، ان النائم يرى ما لا يراه اليقظان ، وهكذا سعيت وسعيت حتى جئت الى بحر البداية .

قصـــة

وقفت عند شاطيء ، أصغيت لعلي أسمع ، حدقت لعلي أرى ، أرهفت لعلي أشعر ، طال انتظاري ، طال وقوفي ، حتى كدت أنثني ، كدت أرجع ، وفجأة أتاني الهاتف ، صاح بأسمي ..

يا جمال ..

عند اللحظة التي يتقرر فيها الفجر وليال عشر ، خفق قلبي في صدري خفقة كاد ان ينخلع منها ، هلعت ، ولم ألم نفسي ، ان الانسان كان هلوعا ، خاصة اذا جاءه الهاتف الذي لا يأتي الا في اللحظات الجسام لينبىء بالجلل من الأمور ، أو لينذر بأمر عظيم ، لكنه لا يبوح ، لا يفصل ، بعد ان تماسكت ، ولملمت نفسي ، وهدأت روحي ، جاءني صوت عجيب ، غريب ، مجهول المصدر ، فكأنه صادر من الجهات الأربع الأصلية .

ماذا تبغي ؟

لم يتلجلج لساني برغم اضطرابي ، قلت ..

يا حسرة على ما فات ، يعذبني ما انقضى ، وما ينقضي .. اما من وسيلة ؟

ولماذا الان ؟

قلت :

ما جرى هزني ، اهل الفرحة .. اريد ان ارى الماضي .. ان أرحل الى المستقبل ..

قيل لي بحنو :

ولماذا الان ؟

تتميم أول

قلت ، صباح اليوم التالي لعودتي من سفري سعيت الى زيارة أبي الزيارة الاولى ، أبي الذي كان ، كان يمشي ، ويسعى ، ويحن ، ويـروي ، ويتألـم ،

ويستفسر عما نريد ، ثم يحاول ان يلبي ، لم أكن أعرف مثواه ، لأننا في المدينة لم نبن مأوانا الأبدي ، ليس عن تقصير ، أو غفلة ، انما عن قلة حيلة ، وصعوبة أحوال ، صحبني شقيقي ، وجارنا هما من رأيا لحظة المواراة الاخيرة ، شهدا المعول يزيح الكومة اثر الكومة ، سلكنا الطريق الذي يحزم المدينة ، يمتد خارجها ويؤدي الى مداخلها ، وعند نقطة محددة رأيت منعطفا على ناصيته حوانيت قديمة ، نجار ، والثاني لاصلاح اطارات العربات المعطوبة ، والثالث لبقال فقير ، والرابع لأدوات البياض والطلاء ، على مسافة قريبة توجد قمائن حرق الجير ، والخامس لبائع خبز ، والسادس مغلق ، والسابع بلا ملامح ، لم أدر محتواه ، ولجنا ممرا يغفل عن رؤيته العابرون ، ضيق ، مترب ، مهجور ، به يبدأ طريق تأبى المركبات دخوله ، حده الأيمن جدران صفراء ، صامتة ، تتخللها أبواب صدئة ، مغلقة ، في كل لحظة ، بعد كل خطوة ، توقعت ان يتوقفا ، ان يشيرا الى مدخل بعينه ، لكنهما استمرا ، وتبعتهما ، بعد مسيرة عشر دقائق حان الحين ، عرجنا الى اليمين ، ثم الى اليسار ، وقفنا عند مدخل فناء مفتوح ، أشار أخي الى مساحة من الأرض ، مكشوفة بلا سور ، رمال غامقة ولا نبات ، لا صبار او ريحان ، قال ان اقاربنا اصحاب المدفن شيدا عينين جديدتين ، لم يحددا مساحتهما بسور ، أبي أول الداخلين ، الراقدين ، دنوت ، تلوت ، بكيت ، ابتعدت ، رحلت وعدت .. احاطا بي ، قلت لنفسي ولم أقل لمخلوق .. أليس في هذا جور ؟ اليس في ذلك قسوة ؟ هذا العمر ، تلك المعاناة الطويلة ، تلك الأيام والليالي ، هل تنتهي هنا وتصبح نسيا منسيا . هل يبهت أثره ويضيع خبره هنا ، هل سيكون كأنه لم يكن ؟ أمعنت توغلت ، فطلبت المسعى ..

طرح

ولماذا .. لماذا الآن ؟

تتميم ثان ..

قلت غير هياب او وجل ، انني عشت زمن الحرب ، واجهت الموت ، رأيت

قصــة

استقرار الشظايا بعد مروق . رأيت تفجر المباني ، والآليات ، رأيت آلام الجراح لحظة الميلاد على الوجوه ، افزعني مرور المقاتلات الاعتراضية والقاصفات الأرضية على ارتفاع منخفض حتى انني لمحت ألوان خوذات الطيارين ، رأيت امرأة ، لا زلت أنكر ملامحها ، وطول قامتها ، وسواد ثيابها ، وخضرة الوشم على نقنها ، تعيش قرب الماء ، في تلك الأيام كان للماء معنى ، الخط الفاصل بيننا وبينهم كان عند الضفتين ، كان للماء معنى ومغزى ، اذا ارتفع رأس أكثر مما قدر له نالته رصاصات القناصة ، كان الوصول الى الماء مغامرة ، وبطولة ، وعمل مرموق ، اما تزويد الجند المرابطين هناك بالمؤن فلا يقدر عليه الا كل ذي قلب جسور ، في المنطقة الزراعية عاشت ام ضيف الله مع اولادها الخمسة ، حفرت خندقا بيديها ، مجاور للبيت المبني من طين وعيدان بوص ، اسدلت على مداخله ستارة من قماش اصفر ، لماذا ؟ حتى لا يجرحهم انسان أثناء الحركة او شن الغارات ، وتبادل القصف المدفعي ، هكذا قالت لي .

ولى هذا كله ، مُحي ، غابت الصور ، كأن شيئا لم يكن ، فهل يمحو الزمن الزمن ؟؟

فصل ..

قيل لي ، ان المطلب وعر ، والمبغى عسير ، لكن طريقك ليس بمسدود ، عليك بالديوان ، قلت .. أي ديوان ؟ قيل لي ، لا تكن عجولا ، أمور كثيرة لا تعرفها ولو تكشفت لك الثمرات والنتائج ، بدون اعدادك للعدة لحل بك كرب عظيم ، أصبر يا جمال الصبر الجميلا ، من صبر وعمل نبت وأعطى ، تجلياتك وعرة طرقها لم يسلكها احد ، اسع الى الديوان الموكل بتدبير عالمنا المحدود ، اسع الى رئيسة الديوان ، فان فهمت فقد أدركت ، وان أدركت فقد وفقت .. ثم لفني صمت ..

من مدائن التجليات

... بعد طول انتظاري لعل وعسى ، بعد هيهات ، قررت الخوض في بحر البداية ، لم أخش الغرق ، ولم أرهب البلل ، ابحرت وطال ابحاري ، لقطع المسافات في البحر زمن يخالف زمن البر ، فكيف الحال في التجليات حيث تتجاور وتتضفر البدايات والنهايات ، لم أدر كم انقضى عندما تجلت لي مدينة يغمرها الضوء الهادىء ، يلفها البحر كما يلف البياض صفار البيضة ، أما الضوء فليس بنهاري ، وليس بقمري ، وليس ليس .. عرفت وانا أدنو من أبوابها ان الليل لا يلج النهار هنا ، وان الأوقات لا تتغير كما عهدت ، انما تتجاور متوالية ثم تكر كرتها ، تجلى لي بناء شاهق ينبثق من منتصفها ، لكنني لم اميز التفاصيل ، طفت بأسوارها الشاهقة والتي يعجز البصر الكليل عن رؤية نهاياتها ، بدى لي باب صغير تسبقه قنطرة صلبة من فيروز ، ولجته ، ذهل لبي ، وارتبك نبضي عندما رأيت مبانيها من اطياف ملونة حتى ليخطر للعقل المحدود ان يواصل المشي فيمكنه اختراقها ، لكنه يفاجأ بصد لطيف ، هين ، حازم ، لم استطـع الا المشي فوق الارصفة البللورية ، عند المفارق تتقابل اصداء الاضواء وظلال الالوان ، اما المناخ فسبتمبري ، لا يتبدل ، لا يتغير ، امتد الشهر الذي يبدأ فيه الخريف ، اصبح ازلا ممدودا ، بدايات الخريف ، حيث لا تنطوي النفوس كما يحدث في الشتاء ، انما تتأهب لذلك ، بداية انحناء ، فلا بسط ولا انطواء ، لا حر ولا برد ، لا وضوح ساطع ولا قتامة مقبضة ، رأيت اسوارا قصيرة مبنية لبناتها من شعاع ، لبنة من ضوء ، ولبنة من ظلال ، ولبنة من شفق ، ولبنة من ألق ، أو هكذا خيل الي ، فمداركي مقيدة بما عرفته وخبرته ، وما يلقى في صدري وقلبي من معارف جديدة انما يلقى بحسبان ، بعد الخطو خطوات عرفت ان المسافات تضيق ، لم أدر كم مر علي ، كم انقضى ، لكنني لم اتردد ، لم افكر في النكوص ، قلت لنفسي ان الممكنات لا تتناهى ، فما بالي باللاممكنات ؟ بعد حين رأيت برجا مستديـرا من ضوء أخضر ، يتخلله باب مستطيل قبته دائرية ، موارب ، بعد اختلاس النظر لاح لي طريق من ظلال . لكنني لم أدن . توقفت . انتظرت .. لم يطل وقوفي اذ نوديت ..

قصـــة

إفصاح ..

.. نوديت من مكان خفي ، فتأبيت في وقفتي ، وأطرقت ..

ماذا تريد ؟

قلت ، اسعى الى رئيسة الديوان ..

ماذا تريد ؟

قلت : همي كبير ، لكنني سأوجز ما أرجوه ، ان استعيد ما لا يمـكن استعادته ..

قيل لي ، مطلبك عسير .. لكنك ما وصلت الى هنا الا بالمحاولة ..

اختفى الصوت ، خطوت عبر البرج ، كل بصري عن احتمال البريق وتردد الأضواء والألوان التي لا اسم لها في عالم الممكنات ، مشيت ، وبعد خطوات أدركت ان الموجودات كلها تتخاطب ..

فائدة ..

... في صحيح الأخبار ، ما من دابة الا وهي مصيخة يوم الجمعة شفقا من الساعة ، وكان عليه السلام راكبا على بغلة فنفرت عند قبر لما سمعت عذاب صاحبه حتى كادت ان تلقيه ، وقال في جبل احد ، هذا جبل نحبه ويحبنا ، وسبح الحصى في كفه ، وهذا حجر يسلم عليه ، ولا تقوم الساعة حتى يحدث الرجل فخذه بما فعل أهله ، وقالت الجلود ، انطقنا الله الذي انطق كل شيء ، وقد اخبر تعالى ان الظلال ومن في السموات والأرض والشمس والقمر والنجوم والجبال والشجر والدواب وكثير من الناس فما ترك شيئا من العالم الى درجة الانسان الا وقد اخبر عنه انه يسجد لله ، قال : « وان ما من شيء الا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم »

تتميم ...

نوديت ..

يا جمال ..

فتوقفت . قيل لي ..

هل جاهدت ؟

قلت ، حاولت ...

عبرت الميدان متئدا ، تخللت أشجارا من نكريات متداخلة ، وصورا متبلية ، ورغبات منسية ، وامنيات لم تتحقق ، أدركت انني أوغلت وان الرجوع محال ، لم يتبق لي الا المضي ، ادركت ـ والادراك يبرق في فؤادي كما تباغتنا روائح الأيام الحلوة المولية ـ انني قاب قوسين فتحملت غربتي ونأيي وتصبرت ، وهنا تجلى لي طريق ضيق ارصفته من مسك أبيض ، وجوانبه من عنبر مقرور او هكذا شبه لي ، عند نهايته نوديت ، هل طلبت العلم ؟

قلت : حاولت ..

نزل برد وسلام وسكون . فتجلى لي ما تحويه المباني في جملته وليس في تفصيله ما من حركة في الدنيا الا ولها مقابل هنا ، ما من جماد او نبات ، ما من ثابت او متحرك الا وله صورة ومثال ، ما من صوت الا رجعه هنا ، حتى لحظة تماس الموجة بالموجة ، أدركت لكنني لم أرَ ، لكنني عرفت ان منازل المدينة مسكونة ، كل منزل اختص بشيء ، فمنزل للصدى ، ومنزل للصوت ، ومنزل للقلوب ، ومنزل للحجب ، منزل للزيادة ، ومنزل للنقص ، منزل للفقد ومنزل للجمع ، منزل للوجدان ، ومنزل لرفع الشكوك ، ومنزل للجود المخزون ، ومنزل للقهر والخسف والعسف ، ومنزل للآيات الغريبة ، ومنزل للاستعداد والتأهب ، ومنزل للمباغتة ، ومنزل للسماح والمنع ، ومنزل للفضل ، ومنزل للالهام ، ومنزل للحظات الوداع ، ومنزل للحظات الأخيرة لرؤية الأحبة ، ومنزل لعبور الجسور ، ومنزل للحنان ، ومنزل للرأفة ، ومنزل للشكر ، ومنزل لتعانق نظرات العشق ،

قصـــة

ومنزل لتلامس الأيدي برقة ومنزل لتلاحم الأيدي بقوة ، منزل للشكر ، ومنزل للضر ، منزل لليأس ، منزل للنصر ومنزل للهزيمة ، منزل للربح ومنزل للخسارة ، منزل لمصادر الضوء ، ومنزل لتألق العيون ، ومنزل لارتجاف الجفون ، ومنزل لانفراج الشفاه ، ومنزل لمفارق الطرق ، ومنزل لمحطات المسافريــن ، ومنــزل للمودة ، ومنزل للستر ، ومنزل لرفع الضرر ، منزل للسعداء ، ومنزل للاشقياء ، منزل للغرباء ، ومنزل للتائهين ، منزل للجور ، ومنزل للعذاب المحسوس ، منزل للنسب ، منزل للاعراض والتمائم ، منزل للاوضاع ، منزل للكميــات ، منــزل للهواجس ، والأبصار ، ومنزل لخفقات القلوب ، منزل للميلاد ، ومنزل للموت ، منزل للجزء ، ومنزل للكل ، منزل لما كان ، ومنزل لما يكون ، ومنزل لما سيكون ، ومنزل لما لن يكون ، منزل يضم صور القارات ، ومنزل للمحيطات ، ومنــزل للانهار ، ومنزل للخلجان ، ومنزل للشعاب ، ومنزل للشم الــرواسي ، ومنــزل للوديان ، ومنزل للكهوف ، منزل للمدن التي كانت ، ومنزل للمدن التي ستكون ، منزل للقرى القابعة ، ومنزل للقرى المنبسطة ، منزل للنواصي المندثرة ، منزل للمداخل المؤدية ، منزل للضواحي ، والميادين التي قامت يوما وستقوم ، منزل للمنعطفات الضيقة ، والحارات ، والأبواب ، ودرجات السلالم ، ومنزل للأبواب التي يسكن خلفها الأحبة ، منزل للأقبية ، ومنزل للقباب ، ومنزل للأبراج ، ومنزل للقلاع ، ومنزل للمخابىء الحصينة ، ومنزل للمعابد ، ومنزل للأركان الظليلة ، ومنزل للحدائق ، منزل للامسيات ، منزل للأيدي الممسكة بالزهور ، منزل للقاعات الصدفة ، ومنزل لما لن يتكرر ، منازل لا ثبات لها ، ولا ثبات لأحد فيها . أدركت المنازل كلها في جملتها وليس فيما تحويه ، لم أتوقف ، لم أسمع ، غير انني فرحت واستبشرت ، نوديت ..

يا جمال ..

قلت ، نعم ..

قيل لي ، هل أدركت ؟

فقلت : يا ويلتا على ما فرطت !!

وصل ..

... حل رضى ، غمرني فسكنت ، عشت لحظات ما بعد سقوط المطر الرذاذي على الضواحي النائية المورقة بالخضرة ، ايقنت بقرب وصولي الى بعض مما أسعى اليه ، عالمنا الأرضي ملخص ، موجز هنا ، البداية والنهاية ، لا ماضي بعيد ولا مستقبل نائي ، ما كان وسيكون في تجاور ، ما لا كان وسيكون ، ما كان ولن يكون ، كل شيء فصل تفصيلا ، فجأة انجلى بصري ، فرأيت الديوان ، لاح لي بعيدا لحظة اقترابي ، بدا شاهقاً ليس كمثله شيء في دنيانا ، ولما رأيته ، رأيته من الجهات الاربع الأصلية ، فكأني انظر اليه بثمانية عيون ، الممت بالتفاصيل فكأني أراه من أعلى ومن أسفل ، لم ألق ما يسعفني من حروف الكلام ، اقصد كلامي . حاول ذهني ان يشبه بما يعرف فاستدعى مباني النصب التذكارية ، لمن ماتوا في الحروب ولم تعرف اسماؤهم او عناوينهم ، واجهات المعابد الأسيوية المعقدة التراكيب ، مداخل الممرات الجبلية ، أدركت ان المركز هنا ، والمحور هنا ، لم ينادني صوت ، لم يروعني هاتف مفاجىء ، لم يرعبني لمس ، انما خيل الي انني محمول ، وانني اطفو في فضاء غروبي بلا غمامات ، وتحتي قباب واهلة وصلبان وأسنة ، قيل لي ان كل شيء هنا ، ايامك ، وايام غيرك ، لكن شيئاً واحداً ـ ان جاز تسميته بشيء ـ لا يمكنك رؤيته مهما حاولت ، لن تدركه مهما جاهدت ، لن تصل الى كنهه مهما اجتهدت ، هجم علي ولفني أسى انساني كثيف ، وقبل أي بادرة استفسار مني نوديت ..

يا من كان ، يا من تكون ، ولن تكون ..

اطرقت ، اذن .. سأقف بين يدي الطاهرة ، حامية النقاء ، رئيسة الديوان ، والعضوين النورانين ..

شرح ..

الديوان مركز الهيمنة على عالمنا الأرضي ، منه تتقرر الخطوط العامة

للمصائر ، وتتحددد الاتجاهات الرئيسية ، وما ينقضي يصير اليـه ، بدءا من الحوادث الجسام حتى همسات طفل لم يخبر الدنيا بعد ، ينعقد مجلسه مساء كل سبت دنيوي ، مدته تبدأ بعد غروب شمسنا حتى شروق الفجر ، خلالها يتقرر ما سيكون في سبعة أيام دنيوية مقبلة وتنظر المظالم ، وتتقرر العقوبات ، وينصف الحجر من فالقه ، لهذا يفزع المكلومون ، متوسلين برئيسته الطاهرة ، يهتفون ، يا رئيسة الديوان ، ولا يضل نداء طريقه اليها مهما كان مصدره ، ومكانه ، وزمانه ، تصغي رئيسة الديوان ، السيدة زينب الى أنين المخلوقات جميعها ، حتى أنين الشجر من لسع الرياح ، يساعدها عضوان ، عضو الى يسارها ، سيد شباب اهل الجنة الحسين عليه السلام ، والى يمينها شقيقه الأكبر ، من مات مسموما ، طيب القلب والسيرة ، الحسن عليه السلام ..

الديوان ..

•

... ولجت كثيبا من العنبر الأبيض ، بهرني ضوء ، سرى في بصري ظاهرا ، وسرى في اعصابي باطنا ، سرى في اجزاء بدني ، وفي لطائف نفسي اصبحت عينا ، اصبحت سمعا ، فرأيت بكلي ، لم تقيدني الجهات ، في الوسط تجلت لي رئيسة الديوان ملتحفة بوشاح من الندى الذي ينمو على حواف أوراق الزهر ، الى يسارها الحسين ، الى يمينها الحسن ، بين أيديهم ما يشبه اللفائف الكبار ، اخذنـــي البهت ، ثم الاشراق عندما رنت الي رئيسة الديوان ...

ما وراءك يا جمال ؟

قلت :

وجود محدود ، ورغبة في وجود غير محدود ..

قالت :

ما الذي دعاك الى الخروج ؟

قلت :

حيرتي ، وألمي ، ورغبتي في الولوج ..

وهنا التفت الي سيد الشهداء ، صريع كربلاء ، فانشرح صدري ، وتيسر أمري ، وتهلل قلبي ، وحشت نفسي عن الاندفاع اليه حشمة وتأدبا ورهبة ..

قال لي : ماذا يؤرقك ؟

قلت : ما كان وما سيكون ..

لم أتمالك نفسي ، فقلت مندفعا وما من حجاب بيننا ..

كان أبي يحبك ..

لم يكفني لاندفاعي .. أومأ ..

أعرف ذلك ..

قلت : انت عبق حياتي الأول ، عشت بجوار مرقد رأسك أمن أيامي ..

أومأ ، أعرف ذلك ..

قلت ، كنا نصلي في مسجدك العيدين ، وهناك رأينا عبد الناصر ومواكبه في بدايات النهار ..

هز رأسه ، أعرف ذلك ..

تشجعت فقلت ، كان أبي ملازما لضريحك ، دائم الطواف حوله ، لم ينقطع عن صلاة به الا لمرض او سفر أو غم عظيم ، كان يستجير بك في ايام الشدة ، وكان يقول لمن يرضى عنه انه سيقرأ الفاتحة عند مقامك ..

قال ، اعرف ذلك ..

قلت ولا مانع يردني .. ظلالك تلف طفولتي وشبابي ، كان أبي يمسكني بيد ، ويمسك اخي بيد ، ثم نمضي لزيارتك ، نخلع نعالنا ، ونلج ضريحك ، نقبل

قصـــة

اعتابك ونخرج فنطوف بالشوارع القريبة ، باعة البخور ، السبـح ، المناديـل الملونة ، المصاحف ، كتب السير والملاحم ، واللبان ، والبخور ، الطواقي ، العنبر في علب صغيرة من الصفيح حجمها يماثل عقلة الأصبع ، والعطور ، كنا نشرب الخروب ثم نتجه الى المقهى القريب الملحق بفندق قديم ينزل به بعض أبناء بلدتنا ، كان أبي يزورهم ، يحكي لهم ويسمع منهم ..

قال سيد الشهداء برقة ..

اعرف ذلك ..

قلت بحسرة ..

تلك أيام ولت بلا رجعة ..

قال : كل شيء وله اوان ..

التفت الى اخيه الاكبر ، قلت : من أهلة طفولتي تبدو لي لوحة مطبوعة ملونة ، بها الأخضر ، والأصفر ، والأحمر ، يتوسطها والدكما عليه السـلام ، يلتحف بعباءة خضراء ، بين يديه سيف في غمد ، فوقه كتب بلسان عربي « أسد الله الغالب ، علي بن أبي طالب » ، الى يساره يقف الحسين ، والى يمينه .. تقف انت .

هز الحسن رأسه ، بدا كأنه مغمض العينين ، انس قلبي ، رأيت الابتسامة الطف من طلة الحبيب ، وأرق من الشعور بالأمن عند طفل ، ذهبت عني الرجفة ، هدأت ، وفكرت فيما سأصير اليه ، تطلعت الى رئيسة الديوان فتجلت لي محفوفة بظلال الندى الفجري ، بهية ، سمحة ، شرحة ، مستفيضة ، دالة ، منجبـة ، نجيبة .. قالت ..

ماذا يحيرك ؟

قلت : تبدل الأحوال ..

قالت : وماذا ؟

قلت : ما يبلى .. ما يزول ..

قالت : وماذا ؟

قلت : ما من يقين باق ..

قالت ، ثم ماذا ؟

قلت : عكوفي على الأماني ، وانقضاء الأوقات قبل تحققها ..

قالت : ثم ماذا .. ثم ماذا ؟

قلت : التحول ، والتغير ، والتبدل ، تحيرني الأشياء في تفرقها وتجمعها ، في اختلافها ، واتفاقها ، الطاعة والعصيان ، الربح والخسران ، العبد والحر ، الحياة والموت ، الوصول والفوت ، النهار والليل ، الاعتدال والميل ، البر والبحر ، الشفع ، الروح والشبح ، الارض والسماء ، التركيب والتحليل ، الكثير والقليل ، الغداة ، الاصيل ، البياض والسواد ، الرقاد والسهاد ، الظاهر والباطن ، المتحرك والساكن ، اليابس واللين ..

توقفت ، كففتُ ، بعد صمت قالت رئيسة الديوان ..

لانك حاولت ، لانك جاهدت ، فسيتجلى لك بعض من بعض ، وليس كل في كل ، لانك محدود بوجود مقدر ، ولن يتسع ، ستتجلى لك لمع ، واشارات ، سيصحبك من حين الى حين سيد شباب أهل الجنة ، اصبر الصبر الجميل ، فلو مددت الكلام وحاولت السعي وراء الحقائق لكلت يمينك ولحفى القلم ، وضاقت القراطيس والالواح ..

مدت يدها ذات الندى والطل ، مستني فاصبح البصر حميدا والتناول شاسعا ، قالت :

ثمة أمر واحد ـ ان جاز تسميته بأمر ـ لن يتجلى لك أبدا ، لا تسأل عنه لانك لن تحاط به علما مهما أوتيت ، ولن تنفذ اليه ، ولا تتعجل ، ان الانسان كان عجولا ..

قلت :

قلبي مترع بالدهشة ، والحيرة ، والأمل ، فما من موضع لمزيد ..

* * *

ـ ٢ ـ

ومنهـا
تجليات الأسفار

السفر الاول

سفر الميلاد ..

حقيقة ..

كل شيء في سفر دائم ..

بيان ..

طريق أبي في الحياة غريب ، وطريقي في طريق أبي غريب ..

اشارة ..

الدنيا منزل من منازل المسافر ، وانها لقنطرة على نهر عظيم جرار .. تعبر ..

التأهب

... احتواني صريع كربلاء ، سيد شباب أهل الجنة بعينين سمحتين وجبين وضاء ، ونظرات محب شفوق ، حتى اني خجلت من التطلع اليه ، تلك رقة لم أعهدها ، وهذا حنان لم يسبغ علي مثله ، سررت ، وتبسمت ، وتبشبشت ، ونزل في قلبي أمن وشوق ، أنست بعد وحشة ، وأصبحت كأني في جماعة وحشد عظيم ، اقتربت فشممت له رائحة طيبة ، ونفسا عطريا ، سألني أنا ..

الى اين السفر ؟

قلت :

اتطول المسافات ؟

قال :

الانسان لا تسهل عليه صعوبات البداية ، الا اذا عرف شرف الغاية ..

امسكت بيده ذات الندى والطل .. قلت ..

اني مسلم اليك ذاتي ، لكنني تواق الى لحظات الميلاد ..

فصل ..

كل شيء يدور ، تدور الأيام في الأسابيع ، والأسابيع في الشهور ، والشهور في السنين ، والسنين في الدهور ، نهار يكر على ليل ، وليل على نهار ، فلك يدور ، وخلق يدور ، حروف تدور ، ونعيم يدور ، صيف يدور ، وشتاء يدور ، وخريف ، وربيع يدور ، شقاء يعقب راحة ، وحزن بعد فرح ، وميلاد بعد موت ..

ريحانة من سفرنا الأول ..

... تجلت لي قريتنا في أقصى الصعيد ، تجلت في الألوان الأصلية ، اما مصدر

قصـــة

الضوء فخفي ، ضوء فجري ولا فجر ، حمرة شفقية ولا شفق ، لا حرارة ولا برودة انما هي اللحظة المواتية ، مع ان اسم اليوم مفقود ، وموقع الشهر مجهول ، والسنة غير معروفة . يوم بعيد ، قصي ، مضموم على نفسه ، غير متصل بغيره ، وصلت اليه بعد اقلاع ونأي ، تجلت لي البيوت مضمومة ، متساندة فوق مرتفع حتى تبتعد عن مياه النهر زمن الفيضان ، محاطة بنخيل كثيف ، وحقول ، وطرق متربة ، وسواقي لم تدر بعد ، وأشجار دوم ، وجميز ، وسنط ، وكافور عتيق ، وتين له رائحة عسلية تطغى عند المنحنيات . الممت بالبيوت ، والبئر البحرية ، والجبانة القبلية -سريت في القرية ، بصري حديد ، وغطائي مرفوع ، وصدري رحب ، سمعي ثاقب ، وقلبي نافذ ، وحواسي مرهفة ، عرفت انه ما من أحد يمكنه رؤيتي او الاصغاء الي . وان الحوار ملغى بيني وبين من أرى ، شب في جنبي فضول ، وعرفت ان اللحظة تدنو ، دخلت البيت ، رأيت ثلاث نساء يقفن ، يرتدين الملابس السوداء الداكنة ، احداهن قصيرة ، نحيلة ، شعرها جعد ، على ذقنها وشم دائري ، أخضر ، تجلت لي جدتي ، ترقد بينهن ، وعلى وجهها الم عظيم ، تبدو لي دماء ، أولي بنظري بعيدا ، لكنني أعاود التحديق ، تقول المرأة القصيرة ، النحيلة على فترات متقاربة ان الفـــرج وشيك ، وان الطلق يتزايد ، وانه مبارك باذن الله ، رأيت امرأة اخرى نحيلة ، طويلة ، تخرج من المندرة ، وتطلب من رجل يرتدي عمامة من اللباد يلف حولها شال من صوف بني اللون ، ان يذكر الله حتى يجيء الفرج ، عرفت انه والد أبي ، جدي ، جدي الذي لن يذكر ملامحه أبي ، لانه مات بعد عامين اثنين من ولادته ، شغلت حينا بملامحه ، والى أي حد تنتسب الي ، او انتسب اليها ؟ فوق مصطبة مجاورة للفرن يتمدد فتى في السادسة والى جواره شقيقه الأصغر ، أعمامي الذين لم أعرفهم لاني لم أرهم ، وحدثني أبي عنهم لأول مرة بعد رحيله الأبدي وظهوره في تجليات الفراق ، حاولت ان ألم بملامحهم ، ولكن عبثا حاولت ، مع انني كنت أرى ما لا يمكن لبشر ان يروه ، عجيب ان اطيافا صغيرة ، وتفاصيل ضئيلة تغيب عني ، انتقلت ببصري الى داخل المندرة ــ ورأيت المرأة القصيرة ، لم أعرف اسمها ، تمسك ابي المولود لتوه ، تضربه ضربا هينا ، لينا ، على ردفيه ، وظهره ، جاءت الصرخة الأولى نحيلة موجزة ، تملكني روع اقتربت اكثر ، تعجبت عندما مررت من

خلال المرأة الثالثة البدينة الصامتة طوال الوقت ، لم أعرف اسمها ايضا ، التفت الى جانب قلبي الأيمن ، رأيت صريع كربلاء ، دليلي ، مولاي ، وصفيي ومرشدي . يغيب عني اذا غبت عنه بفكري ، ويبدو لي اذا ما فكرت فيه ، واذا ورد على بالي ، وضمد خاطري ، اذا لفتني حيرة ، او لفني خوف ، هو قاب قوسين او ادنى مني ، لا ينأى ولا يهجرني ، يرفق بي ، وليس علي بضنين ، كنت وجلا ، مروعا ، مأخوذا حتى لا أقدر على البوح او النطق ، كنت كأني أنا ، كأني الفرع الذي خرج منه أصله ، كأني الصدى الذي أحدث صوته ، كأني الولد الذي ابوه ابنه ، كأني القوس الذي اتصل بنصله ، كأني الظل الذي أوجد مصدره ، ذهلت فانثنيت أجوس داخل روحي ، نبهني حبيبي ، أومأ برأسه الطاهرة التي حزت من القفا يوما وتمتم بشفتيه النورانيتين اللتين لثمهما أشرف الخلق ، وعبث بهما يزيد بن معاوية ، اومأ باتجاه ابي المولود ، حضني على اطالة النظر الى الحبيب المفقود فامعنت ، ابي عمره دقائق ، مغمض العينين ، منبعج الرأس ، تسرع المرأة القصـيرة به الى خارج المندرة ، ملفوف في جلباب رجالي قديم ، تجيء به الى والد والدي ، يرفع رأسه بوجه خلو من التعابير ، تجري لحظة المواجهة الأولى ، يبدو جدي حريصا على الا يظهر سرورا أو غما أو انشراحا كأنه لو أظهر شيئا من ذلك سيبدي ضعفا لا يليق بأشداء الرجال ، تشاغلت بالنظر الى ابي ، رأيت شبها كبيرا بين وجهه وملامح أبيه . كان مغلق العينين صامتا . تقرص المرأة انفه الدقيق برقة ، يصرخ ابي المولود ، وتلك صرخته الثانية ، يفتح عينيه مواجها الضوء للمرة الأولى ، يبتسم جدي ، يقول « آه يا بن الفرطوس » .. وهنا ذهب ابي ، ولم أعرف اليوم ، والتاريخ ، والسنة ، مع اني رأيت ما رأيت ، وهذا عجيب !!.

اطلالة

... التفت الى الرحيم بي ، فأومأ برأسه الجميل وكأنه أدرك ما فكرت فيه ، اشار الى بقعة الأرض التي لامستها رأس ابي لحظة خروجه الى الدنيا ، ذكرني

قصة

محبي وحبيبي يان الموجودات كلها تتكلم في اسفاري وتجلياتي ، الأصول تتحدث وتجيبني ، وهنا سمعت ما لا عهد لي به ، ما لا أقدر على وصفه لبشر ، ما تضيق به حروف الكلام من كل منطوق ولسان ، أقول وشجني رقراق معتق ان تلك البقعة كلمتني ، وكان الكلام هامسا ، قالت ان ابي لامسها مرة واحدة ولم تتكرر ، لحظة ولادته ، العجيب انه قضى عدة سنوات في هذا البيت ، لكنه لم يحب ولم يتمدد ، ولم يمش ، ولم يخط ، ولم يلعب ، لم يلامسها ، ولم يطأها ، وفي آخر زيارة الى البلدة قبل رحيله الأبدي بشهر واحد ، جاء ، دخل كل البيوت ، سلم ، وتأمل ، واستعاد ، وتذكر ، صافح حتى النساء ، قضى ليلة في البيت الذي ولد فيه ، بيت أبيه والذي آل الى احد أعمامه ظلما ، هذا يطول شرحه ، وسيأتي تفصيله في موضعه . قضى ليلته في الساحة الخارجية ، لم يطأني ، ولم يجلس قربي ، ليس لأن ألبيت اتسع ، وان مواضع الحجرات تبدلت ، وان موضعي الآن صومعة قمح ، أبدا ، لم ينظر الي حتى ، فارقني ولم يعاودني لحظة ميلاده . سكتت بقعة الأرض ، أطلت النظر والتحديق ، كان السؤال يلقى في ذهني ، وقبل ان الفظه القى الجواب ، هكذا اجابتني ، قالت ان والد والدي لم يطأها ، وان مر فوقها مرات لا تحصى ، لكن اما ان يسبق بقدميه او يتأخر ، كذلك جدوده ، لكن ثمة جد بعيد ، عاش في الزمن القديم ، اتخذ مني مجلسا ، لم يفارقني لمدة تسعين عاما ، لم يفارقني الا ليقضي حاجته في موضع معين بين نخيل كثيف اندثرت شجيراته منذ زمن ، عندما جاءني لأول مرة كان عمره يتجاوز المائة عام .

نظرت الى جانبي الأيمن حيث دليلي ومرشدي الحسين ، لم يبد مانعا ، لم يظهر اعتراضا ، أومأ فوقع تجلي الفؤاد ، واستعدت الزمن المفقود ، فرأيت جدي ، بدا متين البنية ، فتيا ، لكنه اذا وقف ينحني حتى ليلامس رأسه منتصف صدره ، يتمايل اذا خطا ، يقطب اذا نظر ، يرتجف اذا اشار ، يهمس اذا تكلم ، يرتدي الخرق السود ، عرفت انه سليم الحواس . حادها ، مرهفها ، وانه يرى في الظلام ، ويسمع عن بعد في ضجيج العاصفة ، سليم الأسنان ، حدثتني بقعة الأرض فقالت انها الاسنان التي تنبت بعد سن المائة ، وان ظهورها بدأ بعد عودته من طوافة ،

تساءلت .. أي طواف هذا ؟ قالت بقعة الأرض انها لا تقدر على اخباري الا بما جرى فوقها ، أوْ في باطنها ، واذا شئت فلاستقصي من مواطىء اقدامه ، لكنني لم أشأ مفارقة الموضع الذي لامسه ابي عند قدومه الى الدنيا ، فطلبت الافضاء الي بما تيسر ، حدثتني بقعة الأرض فأوجزت وألمحت ، قالت ان جدي البعيد كانت له كرامات واشارات منذ ولادته ، هكذا تحدث بعض الذين جلسوا على مقربة ، قالوا انه كان يحملق بعينيه دائما في السماء البعيدة ، وفي رمضان لم يكن يرضع الا ليلا ، وفي لحظة مرض الت به رفعت امه يديها الى السماء ، طلبت له الشفاء فأجابها صوت خفي ، أمين ؛ وعندما شب لم يرتكب معصية ، او زلة ، وفي يوم شتوي غائم ، طرح أحدهم سؤالا عليه ، قال له .. النعامة .. أهي حيوان أم طير ؟.. لم يجب . انما أمعن الفكر ، ثم دار على الناحية كلها ، سأل ، استفسر ، لم يشف غليله ما سمعه ، قرر ان يرحل بحثا عن الاجابة ، اختفى من البلدة ، من الناحية ، لم يظهر له اثر ، ولم يسمع عنه خبر ، حتى عد مفقودا ، ونسيه ناسه ، ساح في العالم لمدة مائة وعشرين سنة قبل رجوعه الى الناحية ، ويلزم نفس البقعة التي لامستها رأس أبي ، قضى مائة وعشرين سنة في نفس الموضع يغزل الصوف ، يمر به الناس فيبتعدون ، أو يومئون ، اما الصبية فيتصايحون ويتساءلون عن هويته ، عن اسمه ، ومنهم احفاد احفاده ، لا يعرفهم ولا يعرفونه ، بعضهم يرميه بالحصى ، ونوى البلح ، فلا يبذل جهدا لدفع الأذى عن نفسه ، في آخر ايامه قبل ان يختفي نهائيا جاءه رجل مديد القامة ، أبيض الشارب واللحية ، أزهر الثياب ، أنور الجبين ، سأله : هل عثر على اجابة لسؤاله ؟ هز رأسه من اليمين الى الشمال ، واختفى لحظة نزول الغسق . وهنا صمتت بقعة الأرض ، وتلاشى التجلي ، سألت ملهوفا ، ما اسم جدي ؟ فلم أتلق اجابة ، ولم يسعفني حبيبي ، رأيت تغير ذرات التراب ، وتوالي الايام ، وتعاقب الليالي ، ونزول المطر الشحيح ، ولسع الرياح ، وانطواء الحر ، والبرد ، تقول بقعة الأرض ، لم يمسني بشر ، ولم أكن موطئا لانسان الا لجدك القصي ورأس ابيك عند مولده ، مع ان موضعي معمور .. ، قلت وعندي امل في وصل الحوار ، والتلقي ، ما اسم جدي البعيد .. ما اسم اليوم الذي ولد فيه أبي ؟، رأيت أبي المولود يرضع الرضعة الأولى ، وامه تسند رأسه الصغير ،

قصـــة

وفمه يحاول الالتصـاق بالثدي المنتفخ باللبن . رأيته نائما ، رأيته يحرك ذراعيه ، وقدميه ، رأيته يحملق تجاهي ، ينظر الى مكان وقوفي ، وكنت اتراجع على مهل ، وصوتي داخلي ملموم . مضموم ، فلا همس ، ولا بوح ..

زمزمة

اذا ما تجلى لي فكلي نواظر
وان هو ناجاني فكلي مسامع .

وصـــل

تجليت برفقة حبيبي الى يوم الأربعاء ، التاسع من مايو ، سنـة خمسـة وأربعين ، وتسعمائة ، والف . تجلت لي أمي متعبة ، مستسلمة ، ورأيـت نفسي مولودا في نفس اللحظة التي ولد فيها أبي ، لم أدر ما بداخلي ولم أحط بكنه معارفي ، او ما يدركه حسي . سمعت جدتي تقول لأمي « مبروك .. جاءك ولد » ، تفتح أمي عينيها ، تتطلع الي ، يحملونني اليها لتراني ، اقتربت لأرى نفسي ، رأسي منبعج ، جسدي مزرق ، يشبه وجهي ملامح ابي لحظة ولادته ، لكن ما من شبه يجمعني بجدي البعيد ، تقول جدتي ، ماذا تسميه ؟ تقول أمي باعياء الوالدة التي جاءت الى الدنيا بمخلوق جديد ، « لن نسميه قبل ان ترسلوا الى ابيه في مصر .. » ، الوقت فجري ، والليل يتشقق ، وريح عاصفة تهز الباب الذي يسنده خالي بظهره ، وعيدان البوص الجافة توشك ان تتطاير ، طقس عنيف في غير اوانه ، تنظر جدتي الى امرأة اسمها الدودة ، رأيتها مرارا في سنيني الأولى ، زوجها خفير نظامي ، كنت اجلس اليها امام الفرن وهي تدفع باقراص العجين عبر فوهته ، وتلقي بالبوص ، والجلة ، والوقيد ، وتحكي لي الحواديت ، امرأة طيبة وكنت احبها ، ماتت منذ سنوات لم أدر مقدارها ، مع انقطاعي عن البلدة ، وقلة زياراتي ، وابتعادي ،

نسيت ملامحها ، تاهت في مجاهل طفولتي ، لم أرها الا في هذا التجلي بصحبة سيد شباب أهل الجنة ، تبدو لي اكثر شبابا ، وامتلاءا ، هي أول من امسكني ، وأول من نظر الي قبل أمي ، وقبل أبي ، وقبل جدتي ، أول من ضربني لتنبعث مني الصرخة الاولى ، رأيت دماء تغطي كومة حشائش خضراء فرشوها تحت امي ، اولا ما لامست ، تقول جدتي ، « اذهبي يا دودة الى ولد حميد ، وخليه يكتب خطابا الى أحمد في مصر » ، اطيل النظر الى جسدي المولود ، الدقيق الأطراف ، المحدود ، رأيتني مغمض العينين ، ولا أقوى على مواجهة الضوء ، تعجبت ، وقلت ، أهذا انا ؟ يهز حبيبي الحسين رأسه ، يومىء ، يقول : انت في دهشة لكنها ليست صورتك الأولى ، لسبب خفي ، غمض علي ، انتابني حزن دنيوي خفيف ، فيه لطف ، وشفقة ، وكأن صفيي ومولاي ادرك ما حل بي ، فانثنى يمسح بيـده شعري ، هدأت روحي ، وراق بالي ، وعدت اسافر عبر التجلي ، رأيت ولد حميد يكتب خطابا الى أبي ، ورأيت الخطاب يصل ، وموظف لا أدري اسمه يقرأه لأبي ، رأيت ارتباك أبي وسروره واختلاجات روحه وارتعاشات ملامحه ، لم اطل النظر ، اذ القى سيد الشهداء بطمأنينة محورها انني سأراه كثيرا فيما بعد ، وسأتملى منه ، رأيت حيرة أبي عندما لا يهتدي الى الطريق الأمثل للتعبير عن انفعالاته ، وعز علي ان أراه مرتبكا فناديته وخطوت تجاهه ، لكن سيد الشهداء حاشني برقة وحزم ، ما من فائدة ترجى ، الاتصال مقطوع ، الولوج محال ، قلت ، يا أسفي ، ورأيت أبي يملي خطابا على شخص لا أعرفه ، ويطلب من أمي ، ومن خالي ، ومن جدتي ، ان يسموني عبد الرؤوف ، رأيت امي تحتضنني ، ورأيت جدتي تتلو التعاويذ ، تمسك بعروس ورقية وتثقب مكان العينين بابرة ، ثقوبا متتالية ، كل وخزة في عيني احدى النسوة الحاسدات ، رأيت نفسي اتقيأ ، وكنت ضامرا ، نحيلا ، ارتجف ، وتلفني رعشة ، اخذني قلق وأشفقت ان يحل بي مكروه ، انتبهت الى ابتسامة شفيعي ، فادركت انني أعيش ، وتعجبت ، كيف اخاف على هذا المولود الذي هو انا وانا هو ان يموت ، رأيت أمي تبكي ، ادركت انها تذكر ولديها اللذين رحلا قبل مجيئي ، رأيتها تخشى الفقد والثكل ، هممت ان اطمئنها ، ان اقول لها انني سأعيش ، كدت انطق ، ثم تذكرت فصمت ، تذكرت قول حبيبي في الديوان ، لكل شيء زمان ، تقول

قصـــة

امي : « اكتبوا الى أحمد ليختار اسما غير اسم عبد الرؤوف ، لو استمر يحمل هذا الاسم فلن يعيش .. » تطمئنها جدتي ، لكنها تصر ، هكذا انبأتها الرؤيا ، لم تشأ الافصاح ، لكن الولد سيضيع منها ، « اكتبوا الى ابيه » رأيت ، ابي ينسلم الخطاب الثاني ، ثم يصغى الى سطوره ، ورأيته يملي الرد ، ويطلب منهم ان يسموني جمال ، لم يفكر طويلا ، انما ورد الاسم على خاطره ، ورأيت الشخص الذي أراد ابي ان يطلق اسمه علي ، شاب من اقاربه الأقربين ، طويل ، ممتلىء ، يسكن بيتا قريبا من النيل ، ويدرس في كلية الحقوق ، مات بعد ولادتي بسبعة شهور ، رأيت أبي يبكيه ، ويذكرني لحظة مواراته التراب ، ويعود من القرافة الى الحسين ، ويشتري لي جلبابا ، وطاقية ، ورطلا من الحلوى ، ويرسلهم الى البلدة مع مسافر ضرير ، رأيت امي راضية ، هادئة البال ، تهدهدني ، تغني لي ، « نام .. نام وانا أذبح لك جوزين حمام » ، كنت ملفوفا في خرق سود ، لم استطع ان ارى وجهي ، او ملامحي ، ولم أعرف ما بي ، وان خمنت انني اعاني ضيقا ما ، ولم أعرف ابن كم شهر انا ، ثم شغلت عن رؤيتي لنفسي بالاستفسار عن النساء الثلاث اللواتي حضرن ميلاد أبي ، وعرفت انهن رحلن منذ زمن بعيد ، وان امي لا تذكرهن ، لا تعرفهن ، وشغلت بالمسافة الفاصلة بين بقعة الأرض التي لامستها رأس ابي ، والبقعة التي لامستها رأسي وكانت مفروشة بالنبات الأخضر ، فكانت سبعون ذراعا قديما ، تصمت أمي ، ادرك انني نمت ، تميل علي ، تقبلنـي ، فيعاودني حزن في وقفتي ، لكنه حزن غتيت ، يكاد يعصف بي ، تطرق رأسي،أخطو تجاه سيد الشهداء مبتعدا عن أمي التي تحملني نائما وعلى ملامحها استسلام امره عجب ، يربت حبيبي رأسي ، فيزداد شجني ، ويحق لي التأسي ..

حقيقة ..

... لم ير أبي لحظة ميلادي ، ولم أر لحظة غيابه الأبدي ، وما بين القوسين سر غربتنا ..

تجلي السفر ..

... لا نزال في سفر دائم منذ نشأة اصولنا ، الى ما لا نهاية له ، اذا لاح لك منزل تقول فيه ، هذا هو الهدف والغاية ، ثم تنفتح عليك منه دروب وطرائق اخرى ، ما من منزل تشرف عليه الا وتقول ، هو نهاية المقصد ، واذا دخلته لا تلبث ان تخرج منه راحلا ، كم سافرت في اطوار المخلوقات الى ان تكونت دما في أبيك وامك ثم اجتمعا من أجلك عن قصد لظهورك او غير قصد ، فانتقلت منيا ، ثم انتقلت من تلك الصورة علقة ، الى مضغة ، الى عظم ، ثم كُسي العظم لحما ، ثم انشئت نشأة اخرى ، ثم أخرجت الى الدنيا فانتقلت الى الطفولة ، ومن الطفولة الى الصبا ، ومن الصبا الى الشباب ، ومن الشباب الى الفتوة ، ومن الفتوة الى الكهولة ، ومن الكهولة الى الشيخوخة ، ومن الشيخوخة الى الهرم ، ومن الهرم الى البرزخ ، فما ثم سكون اصلا ، بل الحركة دائمة في الدنيا ليلا ونهارا ..

وصل السفر ..

... كأن استاذي ، وشاهد ايامي ، ادرك ما بي ، وما جال بخاطري ، وما راودني ، فتوقفنا في الصالة العلوية لمستشفى دار الشفاء بالعباسية ، اعرف اليوم واللحظة ، ليست عني بقصية ، الطابق رابع ومخصص بأكمله للولادة ، رأيت نفسي ارتدي حلة رمادية ولي من العمر واحد وثلاثون عاما وستة شهور وتسعة أيام وأربع ساعات ونصف ، اقف في الممر المبلط ، لا يصلنا اي صوت من داخل الغرفة المعزولة ، يقف والد زوجتي صامتا ، كذا شقيقها ، ولم يكن أبي حاضرا ، كان الزمن تقدم به ، ومنذ حول مضى في الدنيا غريبا ، او مضينا نحن عنه في الدنيا غرباء ، ومع ان هذا لا يصح ، ولا يجوز ، لكنه امر وقع ، ولا حيلة لي الآن الا ان اهيم ، اتألم واسعى ، اتجلى وأسافر واعرف الغربة واعاني لياليها الدوامس ،

قصـــة

واغرق في بحورها الطوامس ، أعاني ثقل الشوق الذي لا فائدة ترجى منـــه ، ويأسرني الفقد الذي لا راد له ، وأذوق مر الفراق الذي لا لقاء بعده ، والنأي الذي لا وصول يليه او ينهيه ، واتحسر على ما انقضى وما فاتني بلا فائدة ترجى ، لو عرفت ما عرفت لسمعت وما تكاسلت ومـا توانيت ، ولما ارتكبت ما ارتكبت ، لكن أنى لي بمعرفة المصير ، كنت جهولا ، عجولا ، خلق الانسان من عجل ، لم ينبق لي في الأزمان المغبرة الا ان اتجلى واسعى ، والوذ بشفاعة حبيبي ، لعله يرضى ، لعله يخفف ، لعله ينجيني ، رأيت الباب يفتح والطبيب يخرج ، يبدو هادئا ، ينتحي بي ركنا ، يقول ان الولادة طبيعية ، وانه اضطر الى اجراء جراحة بسيطة لن تترك أي أثر بالمرة ، يقول متداركا ، مبروك جاءك ولد ، ثم يقول ، الأتعاب بثمانين جنيها ، وعشرين اجرة تخدير ، رأيت يدي تمتد بالمظروف الذي يحوي النقود ، يقــول شكرا ، ثم يمضي ، تمر دقائق قبل خروج الممرضة البيضاء تحتضن الى صدرها لفافة ، تتوقف امامي ، تطلب من شقيق زوجتي ان يغلق النافذة ، الهواء بارد ، تزيح طرف اللفافة ، أرى عيني تحدثان الى ابني المولود ، مستطيل الرأس ، مغمض العينين ، رأيت لحظة المواجهة بيني وبين ابني ، راعني انه يشبه ابي شبها شديدا حتى لكأنه نموذج مصغر لوجهه ، كان مغمض العينين ، تمسك الممرضة انفه ، يصرخ مرتين متعاقبتين ، تغطي وجهه ، تقف منتظرة ، رأيت يدي تمتد بالحلاوة ، خمس جنيهات ، تمضي الى غرفة المواليد الجدد ، اليوم خميس ، التاسع من ديسمبر عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف ، ما بين مجيء ابني الى الدنيا وبين ميلاد شفيعي ودليلي الحسين ، اثنان وتسعين وثلاثمائة وألف سنة هجرية ، وما بين مجيئه وميلاد جمال عبد الناصر ثمانية وخمسين سنة ميلادية . وما بين مجيئه وميلاد ابي مقدار لا أعلمه من السنين والشهور والأيام ، نظرت الى مُحبِّي وإمامي ، ابتسم برقة وحنو ، يهز رأسه وكأنه لا فائدة من محاولتي ، هل كان أبوك يعرف مقدار عمره ؟ قلت لا ، هل حاول أحدكم معرفة ذلك ، قلت لا . قال : كيف ستعرف ذلك الآن ولماذا ؟ ولم أتكلم لأنني لاحظت لوما او مايشبه ذلك في نبراته ، لهجة من يعرف ولا يريدني ان أعرف ، تجلت لي لحظة ميلاد أبي ، ولحظة ميلادي ، ولحظة رؤية ابني لأول مرة ، رأيت نفسي أوجد ثلاث مرات في ثلاثة اماكن ، أتلقى ببصر واحد ،

وأفهم بعقل واحد ، لم أشأ ان أثقل على صفيي ، فسألت نفسي بنفسي ، هل تتشابه الملامح في لحظات البداية ، ثم تختلف عندما يبدأ السفر ، ونفترق في كل مرحلة ، فلا يتبقى الا الشبه الخفي ، غير المرصود ، الذي لا يعيه عقل ، حتى تتلاشى تماما مع أفول العمر وحلول الهرم ، لماذا ؟ لم أهدأ ، ولم يسعفني مولاي ، وتردد داخلي ، هذا من اسرار السفر ، ادركت انه ما من موضع لاجابة ، رأيت نفسي لم أفارق الطابق الرابع ، الردهة خالية ، ولافتة صماء تطلب الصمت حرصا على راحة المرضى ، ورائحة مطهر طبي ، وسكون في ضوء غسقي فخشعت ، وانتبهت الى صوت غريب يحدثني بلغتي ، نبراته غريبة ، وايقاعاته عجيبة ، أدركت صدوره من احد الاحجار المصفوفة في جدار الطابق الرابع ، يقول لي انه قبل ان يؤخذ ، وتشذب حروفه ، قبل ان يصفوه في هذا الجدار كان ملقى في حقل قريب من المكان ، كانت المنطقة كلها حقولا خضراء ، قبل ان تجتث وترصف بالأسفلت ، وتقوم المباني ، وهنا تحولت الموجودات فرأيت الحجر ملقى على مقربة من سكة حديدية ، وأعمدة تلغراف ، وسماء منبسطة ، والوقت ليس بليل ، وليس بنهار ، ورأيت أبي قادما من أقصى المدينة يسعى . رأيته متعمّماً ، حواف جلبابه مثقلة بتراب ، بدا فتيا ولم أدر عمره ، ولا في أي السنين هو ، وان عرفت انه بلا مأوى ، وانه في ايامه الأولى بالعاصمة ، وانه لم يعرف بعد شوارعها ، وأنحاءها ، وحاراتها ، ودروبها ، وانه لكي ينتقل من مكان الى مكان فلا بد ان يسأل ، وان يستقصي ، وان يستوثق ، وان يبرز العناوين المكتوبة ، أدركت انه يقصد احد ابناء البلدة في الضاحية القريبة ، وان امامه وقتا طويلا ، رأيته ينظر حوله ، رأيت حيرته ، حيرته الخاصة ، المنبعثة من ملامحه ومن شقائه ، ومن غلبه ، يتوقف فجأة اثناء سيره ، ويتلفت حوله كأنه يرجو العون من خفي لا يرى ، يقول « آه يا بوي .. » يتمدد يسند رأسه الى الحجر ، بعد لحظة يضع ذراعه تحت رأسه ، ذات الحجر الذي حدثني من موضعه في جدار المستشفى التي ولد فيها ابني ، تجليت داخل التجلي ، سافرت خلال السفر ، ورحلت الى الرحيل ، بينما الحجر يكرر برتابة ، توسدني أبيك ، توسدني ، نظرت الى مخلصي ، بدا صامتا ، حتى أخشعني صمته ، وأجلني سكونه ، وخطر لي ، كيف رأيت ما رايت ، ولم أر لحظته هو ..

قصـــة

تنبيه ..

لا تطلبـــوا المولى الحسين بارض شرق او بغرب
ودعـــو الجميـــع وعرجوا نحـــوي فمشهـــده بقلبي

السفر القصي ..

... هذا سفر صعب ، وما فيه تلميح لا تصريح ، واشارة لا افصاح ، اليوم هو الخامس من شعبان ، السنة الرابعة للهجرة ، امرأة تحدثني ، لا أعرفها ، تقول ان فاطمة الزهراء اولدته بعد حول من مولد أخيه الحسين ، فجاءها النبي (ص) وقال : هاتي ابني ، فدفعته اليه وهو ملفوف بخرقة بيضاء ، فاستبشر به ، وأذن في اذنه اليمنى ، وأقام في اليسرى ، ثم وضعه في حجره وبكى ، فقلت ، فداك ابي وأمي يا رسول الله مم بكاؤك .

قال : أبكي لما يصيبه بعدي ..

اسفار الميلاد ..

... لم أسأل ولم أستفسر مع ان الخطوب كثيرة ،! والمسائلعديدة بلا حصر ، لكنني خفت ان اضايقه ، او أخالف له أمرا بدون قصد ، تبعته كظله عندما واصل السفر ، وبعد حين رأيت لحظة ميلاد زهرة من شقائق النعمان ، ورأيت لحظة انشقاق بيضة في عش صقر يقبع فوق ذروة . ورأيت لحظة موت حوت معمر ، ورأيت لحظة بداية الغمام في الأعالي ، ورأيت انفلاق حبة قمح ، ولحظة اخصاب نخلة ، رأيت ميلاد جمال عبد الناصر في حجرة رمادية ببلدة صغيرة نائية ، ورأيت

قصـــة

لحظة اخصاب بويضة داخل رحم امرأة في مدينة شهباء ، مبانيها بيضاء في أقصى أقليم الشام ، رأيت النطفة ثم العلقة ثم الجنين في أطواره ، ورأيت الأب ، يقول بعد الميلاد بدقائق : سموها غياث ، التفت الي وليي ومرشـدي متعجبـا ، اجابنـي باختصار : سيكون لك شأن معها في التجليات المستقبلية ، كدت اتعجب ، كيف سألقاها ؟ وهي من أقليم بعيد ، وما من فرصة بادية ، لكنني لم أسأل ، رأيت تكور واكتمال كوكب بعيد ، رأيت لحظة فناء نجم خارج المجرة ، رأيت النجم اذا هوى ، لحظة ميلاد البرق ، وتفجر الشرارة ، رأيت جنين سنبلة ، ميلاد اللبن في تلافيف الفرع ، رأيت ميلاد الندى ، ظهور الموجة ، لحظة اكتساب اللون لصفاته ، الأحمر للأحمر والأزرق للأزرق والأصفر للأصفر ، رأيت ميلاد فكرة،مجيئ معنى ، رأيت ميلاد الفراق ، واللقاء ، وارتجافة الفقد ، رأيت ورأيت ، تدفقت الرؤى ، أغمضت عيني عندما توهجت التجليات ، لا عهد لي بذلك ، تمنيت الفرار من تلك الأسفار ، لكنه شد على يدي ، وانتظر فانتظرت ، حتى خف عني ذلك الذي روعني ، وعندئذ مسكت على انفاسي ، وعدت هادئا ، قريرا ، كأني غريق بعد النجاة ، كأني مولود لتوي ، ما طمأنني وقوفه الى جواري ، وشده لأزري ، رأيته يملأ أفقي المبين ، خطر لي التماس الصفح الجميل لو انني اخطأت بدون قصد ، لكنه هدأني ، فسلمت من الأذى ، استسلمت وتأدبت ، وسرحت في كل ما رأيت .. واذا به يقول بحنو : تجلد فأمامك أسفار طويلة ..

لطيفة شعرية ..

فقلت اخلائي هي الشمس ضوءها
قريب ولكن في تناولها بعد .

* * *

أرض من حجر وزعتر

ليـــانة بـــدر

(١) الصورة :

الليلة حلمت اننا مشينا معا . هو دائما يزورني في المنام . كنا نمشي على الطريق قرب مقبرة الشهداء ، ما شفته الا تركني ونزل . قفز ونزل بين القبور . انتزع صورته عن أحدها ، وما بعرف وين راح . نظرت حولي ، وجدت القبور ذات الشواهد البيضاء ، عليها أكاليل الزهور الناشفة ، وحولها عشب الربيع الأخضر الطري . فتشت عنه ولم أعرف أين راح .

بالي مشغول بالصورة . لم أصدق حتى أنجزها المصور ، وقلـت أنـزل وأضعها على قبره ، في مقبرة الشهداء . ولكن الوضع متوتر ، والحالة علقانة ، ومن الذي يجرؤ هذه الأيام على النزول الى تربة الشهداء ؟.تجادلت طويلا مع أختي جميلة . ولكنها أخذت الصورة المكبرة مني ، ووضعتها في الخزانة ، وأقفلت عليها بالمفتاح . قالت اني حبلى ، وموعد ولادتي في آخر هذا الشهر ، وانه من الصعب ان أركض اذا ما فاجأني القصف . ما الذي سوف أفعله اذا ؟ انتظر؟. الحياة منذ البداية انتظار في انتظار ، رغم اني لم أتوقع ان أتزوج يوما رجلا يحبني ، يشتاق لي وينتظر معي ، ثم يذهب الى الأبد ولا يرجع مرة أخرى .

كانوا يسمونه « الهندي » في معسكر الدامور ، وانا شاهـدت ملامحـه

السمراء ، وعينيه السوداوين فظننته هنديا بالفعل . في المرة الاولى التي تحادثنا بها ، سألته : هل أنت هندي ؟ ضحك طويلا حتى كاد ان ينقلب على قفاه ، وقال : أنا ؟ هندي ؟ أنا من قرية « جماعين » قضاء نابلس يا يسرى . وفيما بعد كان يحلو له ان يذكرني بان الاسم قد انطلى علي ، وانني ظننته هنديا حقا .

(٢) الدامور :

بعد خروجنا من الزعتر ، سكنا حوالي سنة في الدامور . وبيتنا كان على جانب الطريق . بيت وهر* . لا أبواب ، لا شبابيك ، لا بلاط أو أدوات صحية . بيت كبير ومحترق من الداخل،مثل بقية بيوت الدامور ، مخلوع البلاط وأرضه رمل وبحص . أول شيء فعلناه هو تنظيفه . قعدنا حوالي جمعة ننظف فيه ، وطرشته أمي بالجير نصف طرشة ، لأنه كان ممتلئا بالشحبار والسخام . أحضرنا صناديق اسلِحة فارغة صنع اخي من أخشابها بابا للبيت ، ووضعنا على الشبابيك ورق النايلون « مشمع » . بالليل كان الهوا يجيء . كنا صوب البحر ، قرب البحر . وأمي تظل قاعدة طوال الليل ، تظل خائفة ولا تعرف ان تنام . الهواء كان يضرب بورق النايلون ، يخبط بالمشمع الشفاف ، ويصنع أصواتا مثل اصوات القصف . وهي تظل مسرسبة وخائفة . تخاف في الشتاء ، وتخاف في الصيف . امي وحدها هي التي كانت تخاف .

عندما صار ضرب الطيران الاسرائيلي ، كانت أعصاب امي مرهقة ، ولم نقدر ان نبقى في الدامور ، الحياة كانت صعبة وقاسية هناك . المسافات الكبيرة بين البيوت ، ونحن الذين تعودنا على الجيران الكثيرين بالقرب منا . الدكان بعيد ، وسوق الخضار أبعد ، والمياه غير متوافرة داخل البيت . بعد فترة استطعنا ان نمد خطا كهربائيا من مصباح الشارع العام ، وان نعلق عليه لمبة داخل البيت . ولكن أمي كانت خائفة دائما ، ونحن لا نحب الدامور . تركنا ، وذهبنا الى احدى شقق المهجرين في بيروت .

---

* موحش

(٣) وللمياه ذاكرة :

أثناء الهجوم الأخير على المخيم ، كنت انا عـ المي". المحور الأخير الذي هجموا عليه ، وأخذوه منا ، كان فيه حنفية المياه . طيلة فترة الحصار ، كنت وجميلة ننزل يوميا الى أسفل الحارة المؤدية الى الدكوانة ، ولا يكون بامكاننا ، على الاكثر الحصول على تنكتي مياه . تنقطع المياه مع مشارف الصباح ، وتأتي بعد الظهر او في المساء . تمضي ثمان او عشر ساعات ، ونحن بانتظار دورنا على الحنفية ، فيأتينا الدور احيانا ، وأحيانا أخرى يبدأ الهجوم . تسقط القذائف علينا كالمطر . وتنقطع المياه من الحنفية دون ان يستطيع احد تعبئة أي شيء .

في البداية ، بداية الحصار ، كنا نعبيء من مدرسة جنين ، قرب مصنع جورج متى للحديد . ننام في القبو الواسع الذي هو مصنع جورج متى ، ويمتلىء المكان بأكثر من سبعمائة انسان ، يتقاسمون المكان مع قطع الحديد والآلات الضخمة . نمد الفرش بين القضبان المكدسة ، وبين الآت القص والصهر والسباكة . وبالكاد نستطيع ان نجد فسحة بين اكوام الكراسي ، والسرر ، والاراجيح المعدنية ، المتراكمة فوق بعضها . نفرش البطانيات على الأرض ، ونضع مؤونتنا الى جانبنا . ونأرق ولا نستطيع الاغفاء لشدة رائحة المعدن ، وعطونتها ، نحاول ان ننام ، ولكن رائحة الحديد ، تزكم أنوفنا ، وتخنق أنفاسنا .

في « جورج متى » بقينا حوالي الشهر . كان الموقع خطرا ، لأنه كان قريبا من دير الراعي الصالح . كل يوم تكنس النساء ، وترش الماء ، على أرض المعمل . يخبزن على الصاج ، ووابور الكاز داخله . الناس تخبز ، وتعجن ، وتنام ، وتقوم داخل الملجأ . في الأيام الاولى ، كان باستطاعتنا الخروج احيانا ، لتعبئة اكياس الرمل ، واقامة التحصينات في المخيم . حتى أمي « النفساء » ذهبت بعد شهر من الولادة ، مع النساء لتعبئة الاكياس ، التي وزعها الرفاق الواحد هوه ومروته * .

وبين الحين والحين ، يمر على الملجأ بعض الفدائيين ، يطمئنونا ، ويرفعون

* المروة : القدرة البدنية ، اي مقدار الجهد المبذول .

معنوياتنا قائلين : لا تخافوا ، ليس هناك خطر . في الايام العشرة الاخيرة من الشهر انقطعت زياراتهم . وما عاد لأحد منا الجرأة على أن يطل برأسه ، امام باب الملجأ . كانوا قريبين منا ، قريبين جدا ، واذا أطل واحد قنصوه في التو . صاروا قريبين منا ، وما عاد يفصل بيننا وبينهم سوى شارع ، نحن في أوله وهم في آخره ، مات خمسة اشخاص قنصا ، رغم انه في فترة لجوئنا الاولى لم تحدث اصابات ، الا حين وقعت قذيفة مباشرة قرب باب الملجأ .

في احد الايام أطلت فتاة برأسها من الباب ، ورأتهم يتسللون مقتربين من الملجأ . نحن لم نسمع اي صوت . ولكننا عرفنا بان الهجوم التالي سيكون على ملجئنا . كنا نعرف ان الفاشيين قد دخلوا الى ملجأ ملاصق لمعمل جورج متى وانهم قتلوا مئة وعشرين نفرا . من عائلة شقير مات سبعة عشر شخصا ، في الملجأ الآخر . أخذ الناس حذرهم عندنا وحفروا بابا آخر في الجدار الخلفي ، عندما سيطر القناصون على المدخل الرئيسي . الناس طلعت بدروة * وهربت .

الساعة الخامسة مساء ، طلعنا بالثياب التي على اجسادنا ، وجميع أغراضنا تركناها خلفنا . في اليوم التالي ، وقبل ان يستكمل الكتائب احتلالهم للمنطقة ، رجعت ومجموعة من الناس لأخذ ما نقدر على حمله من المؤونة التي تبقت في الملجأ . كنت مضطرة لاحضار علبة الحليب ، لأخي الصغير لأن ثدييّ أمي جفاً ، وما عاد فيهما أي حليب لارضاعه .

عندما طلعنا أصيب اناس كثيرون . كان القنص يتم وكأن الناس يقفون بالضبط امام فوهة البندقية . القناص يضرب والناس يتساقطون الواحد تلو الآخر . سعيد الحظ وحده هو الذي كان يستطيع النفاذ بجلده .

(٤) في وسط الزعتر :

___ بعد الهجوم على محور دير الراعي الصالح ، طلعنا الى وسط المخيم . في

---

* دروة : مكان آمن للوقاية .

المخيم لم يكن قد تبقى أي مكان فارغ ، داخل أي ملجأ . جميع الملاجىء كانت « ممتلئة » ، والناس فوق بعضها البعض . ونحن الذين كنا في ملجأ جورج متى كان علينا ان نجد أي مكان في وسط المخيم . على جانب الطريق الرئيسي ، وجدنا محل فليبرز فحصّنّا المدخل بأكياس العدس ، والرمل ، وقعدنا . كان المكان مقابل عيادة الهلال الاحمر ، وكان يستخدم ايضا كمطبخ للعيادة . محل الفليبرز كان بحجم غرفة ، ولكنا اقتسمناه مع الآلات المركونة جانبا ، ومع الطباخة التي تعد طعام العيادة ، التي تحولت الى مستشفى . اولئك الذين رأونا ، كانوا يسألوننا ، كيف كان بامكاننا القعود في مكان مواجه ، ومكشوف للدكوانة . وماذا نفعل ؟ أمي كانت تجيبهم وتقول : الحامي الله . الحقيقة انه لم يكن من مكان آخر . وأكياس العدس التي استعملناها للتحصين لم تفد كثيرا . فقد كانت رصاصات مدفع الخمسمائة تعبر فوقها الى المحل . مرة فاتت رصاصة متفجرة وضربت بالحائط الداخلي ، فتناثرت شظاياها وانغرزت احداها في بطن اخي علي . عمر علي إحدى عشرة سنة ، والشظية استقرت تحت الجلد ، ولم ينفع المرهم الاسود في اخراجها . حاولت امي ان تنزله للصليب الاحمر كي يخرجه مع الجرحى الذاهبين الى المنطقة الغربية ولكنها لم تقدر .

في وسط المخيم صرت أنزل وجميلة كل يوم لنعبيء الماء . تنكتين وبالكاد تكفينا . فقد كنا نحن ، أمي وأبي . ثلاث بنات ، وست صبيان صاروا خمسة ، بعد سقوط الزعتر ، ونحن امام عيادة الطوارىء،المرضى يحضرون الينا ليشربوا في بعض الاحيان . وفي أحيان أخرى تأخذ الطباخة قليلا من الماء الذي لدينا . على الماء يتجمع اكثر من مئة شخص ، أو أقل بقليل حسب الاحوال . كانت المياه في زاروب حده هناك بيوت ، البيوت كلها فارغة ، والحي معرض للقنص باستمرار . نضع التنكات في صف طويل حسب الدور ، ثم نختبيء في غرف قريبة ، وعندما تأتي المياه تدب الفوضى بين الناس ، ويهجمون عليها . ولا أحد يذكر الادوار التي صفت التنكات بها . في العادة كانت المياه تصل الينا بعد الثانية او الثالثة ظهرا . في اليوم الذي ذهبت به مع جميلة،في اليوم الذي استشهد به أبي ، كانت المياه قد نزلت الساعة الثانية . كان الناس . كانت المياه . وكان اليوم الذي استشهد به

قصـــة

أبي . نزلنا بعد وصولها بقليل ، ولكن جميلة ، قالت انها تريد العودة الى البيت حوالي السادسة مساء . كان هناك رجل من جيراننا يقف قربي ، وسألني كيف حال ابي . أنا لم أعرف شيئا ، قلت له : بخير ، انا ضحكت لأنه كان جارنا ، ولأنني تعجبت كيف يسألني عن أبي الذي يراه يوميا . بعد نصف ساعة رجعت جميلة عيناها حمراوان وحالتها حالة . سألتها : ولك مالك يا جميلة ؟ قالت لي : ضربتني أمي . قالت : لاني لم أكن أريد ان أرجع لتعبئة المياه . جميلة كانت تعرف ، وكانت تظن ان اصابته بسيطة . حوالي الساعة الثانية عشرة ليلا كنا ما زلنا ننتظر دورنا على المياه . لم يأتنا الدور حتى الساعة الثالثة صباحا . طلع ضوء النهار ونحن ما زلنا على المياه . رجع الرجل ، جارنا وسألني : ما زلت هنا ؟ ولك ، نصيحتي اليك ان ترجعي الى البيت . لم يكن يريد ان يخبرني . قلت له : والله لو أموت فاني سأظل حتى أعبيء تنكة المياه . ليست لدينا نقطة واحدة منها . تلك الليلة بكيت ، بكيت كثيرا . صارت فوضى ، والذي كان لديه سلاح كان يعبيء قبلنا ويذهب . شعرت بالسم في بدني تلك الليلة . المهم ، حوالي الساعة الثالثة استطعنا ان نعبيء التنكتين ، وطلعنا . طلعت ، لقيت امـــي قاعـــدة ، ومستيقظة مع جدتي ، على غير العادة . ولك مالكم ، ليش قاعدين ؟ قالتـــا : قاعدين . تطلعت دغري ، تطلعت هيك ، سألت : أين أبي ؟ قالت جدتي : أصيب في قدمه يا ستي . قلت لها : لا . الآن اريد ان أشوفه . قالت لي : نامي ، الححت كي أراه . قلت لها : أين هو ؟ متصاوب ؟ جميلة وضعت التنكة ، وفورا راحت الى النوم . لم تعرف ماذا حدث ؟ شو القصة ؟ شو صار ؟ غفلت جميلة ، وأغفت من التعب . انا ، فوجئت بالخبر . أصيب أبي بعد نزولنا بقليل الساعة الثامنـــة مساء ، فصل * . ظل حيا مدة أربع ساعات . رأى الجميع ، ولما سألوه، ننادي لك يسرى ؟ قال لهم : اتركوها تعبيء المياه لاخوتها . هذا ما يحز بنفسي كثيرا . لو استطعت ان أراه . لو استطعت ان أحكي معه . كلمة واحدة ، وهو على قيد الحياة . ظل أربع ساعات ، تكلم بشكل طبيعي معهم . أصابته رصاصة رشاش متفجرة ، وصار معه نزيف داخلي لم تكن هناك اسعافات . نفدت كل الاشياء لا

* فصل : خرجت روحه ، اي مات .

أبوية ، مزيج الماء والملح للتعقيم لم يكن ليعطي نتيجة . كان ينزف وهو يحكي . أمي كانت حده . وهو يحكي فصل . يعني طلعت روحه حوالي الثامنة مساء .

الموت ، كان قد أوشك على ان يصير شيئا عاديا ، لم يكن أحد في الزعتر لا يتوقع موته . كانت هناك حنفيتان على المياه حيث نعبيء . مرة كنت واقفة وقربي كان يقف رجل . لم أحس عليه الا وهو يصرخ : آي .. آي .. آي . نظرت ، وجدته وقد انقلب على الأرض ، مات . في أوقات كثيرة كانت القذائف تطب بين الناس والذي عمره طويل هو الذي يعيش .. ولا ترى الا الناس وهي تحمل بعضها ، ونحن ايضا كان بيتنا قرب مستشفى الطوارىء ونرى معظم المصابين. جميع الناس كانت تتوقع الموت . لم يكن هناك أي انسان في تل الزعتر يتوقع ان يبقى على قيد الحياة . عزاء الناس لنا عند موت أبي كان رجاؤهم أن نبقى ، وان نعيش . الانسان لا يعرف حاله . يكون واقفا مع انسان آخر وبعد ساعة يسمع خبر موته والله . أتذكر ان هناك شابا قال : عندما أموت ضعوني في هذا التابوت . كانوا يفصلون التوابيت من درفات الخزائن . درفة الخزانة تكون جاهزة . قال الشاب : الآن سوف أقيس جسدي . بعد دقيقة ، شظية صغيرة وراح . شظية اصابت ظهره ، وفعلا وضعوه في التابوت الذي جرب مقاس جسمه عليه . بس ! انا متعجبة لحالي . لم أصب ابدا .

يعني مثل الحلم . يتكلم الانسان مع آخر ، وبعد ساعة او ساعتين يأتي خبر موت الذي كان معه . حتى صديقتي ماتت قنصا . ندى استشهدت وكانت متطوعة للتمريض ، حتى ندى ، ايضا .

أنكر ابي ، في البداية اشتغل بالطوبار ـ العمار . عدة مرات أصيبت عينه بشظايا الحجارة . وفي النهاية جرحت تماما وما عاد قادرا على ان يشتغل ، في الفترة الاخيرة اضطر لان يفتح دكانه داخل بيتنا يبيع فيها الاشياء الصغيرة .

أنكر أبي ، مرة ونحن في وسط المخيم اهتدى الناس الى خزان ماء بقي ممتلئا في أحد البيوت . كان عندنا برميل من الحديد الثقيل يسع تنكة ونصف ، ولم اكن أقبل ان أحمل غيره حتى يحرز المشوار . لكني في طريق الرجوع أحس بان

قلبي يتقطع تعبا . برميل من الحديد ، وعندما يحدث قصف أركض ، وأركض ، وأركض ، وأحس اني بقيت مطرحي . أظل ماشية ، ولا أنزله عن رأسي ، ومهما يشتد القصف أتدارى وراء حائط او مدخل بناية ، ولكن لم يحدث يوما ان وقع عن رأسي ، او سالت منه قطرة واحدة .

المهم ، اهتدى الناس إلى الخزان، وأفرغوا ماءه ، نزلت مع أخي جمال الذي استشهد ، وظللنا حوالي نصف ساعة نقحف بقايا المياه الى ان استطعنا تعبئة البرميل الذي معي ، ونصف التنكة التي مع جمال .
المهم ، ما كدنا نعبىء حتى بدأ القصف . ونحن الى المخيم . القصف . الشباب الفدائية تتطاير ركضاً حوالينا ، وأنا أحس بأن قدمي ترجعان الى الوراء . عندما بقيت مسافة قليلة جداً ، على المكان الذي نسكن فيه ، لم أجد نفسي إلا وأنا منطرحة أرضاً . على الأرض وقعت ، وبرميل الماء . صرت أبكي . ماذا يمكن أن أفعل غير ان أبكي ؟ . ليس من الوجع . ولكنني أبكي التعب . قحفت المياه بيدي ، ثم وصلت الى البيت وليست هنالك أية نقطة في البرميل . أبي قال . أذكر . ولك مالك شي ؟ تصاويت شي ؟

أنا . لأ .

أبي : يوجعك شيء ؟

لأ . أقول له وانا ابكي على المياه التي ضاعت . ركبتي زرقاء وجسمي يوجعني ، ولكني ابكي المياه ، أبكي التعب .

(٥) الخروج :

عند طلوعنا من المخيم ، قالوا إنا سوف نسلّم ، فنزلنا . نزلت الناس كلها مع بعضها البعض . أناس بالليل ، وأناس بالنهار .. سلم بعض الناس عن طريق القلعة ، وآخرون عن طريق الدكوانة . نحن عن طريق الدكوانة ، وصار الذي صار .

في النهار ، اول النهار ، حوالي الحادية عشرةصباحـا . نحـن نزلنـا ، والفدائيون اختبأوا ثم انسحبوا في الليل من المخيم . لكننا لما نزلنا ، لم نعد ندري ما الذي يحدث في المخيم ، والذين بقوا فيه لم يعرفوا ماذا يحدث في الخارج ، أعرف . جارتنا كانت قاعدة في بيتها ودخل عليها الكتائب هي ظنت انهم فدائية ، صرخوا فيها : قومي اطلعي ، فصاحت عليهم : لا أريد ان أطلع . الى أين اطلع ؟ فقتلوها مع ابنها وزوجها ، ابنتها هربت وأخبرت بالذي حدث لكن الولد ابنها يا خسارة عمره اربعةعشر عاما .

في بداية طريق نزولنا ، لم يكن هناك شيء . مررنا جماعات ، جماعات بينهم ، وهم كانوا يقفون على الجانبين . ثم صاروا يقتلون الناس عن جنب وعن طرف . لم نكن ننظر اليهم . من الممكن اذا نظر الانسان اليهم ان تلتقي عيناه بعيني واحد منهم ، فيناديه يسحبه خارجا ثم ، انا لم أكن انظر ايضا ، وهم يدخلون بيننا يختارون الذي يريدون ، ثم . نعم . يقتلونه .. على الجانبين كان هناك مسلحون،سيارات جيب ، وصلبان على رقابهم .

رجل كان يمشي قربي ، كتفه ملاصقة لكتفي ، كمشوه من كتفه ، قال لهم : من شان الله . قالوا له : الله . لا . لم أعرف كيف وقع على الأرض . كان المسدس . ثم . طلقة واحدة على صدغه .

كنا نازلين ، والناس على بعضها البعض ، حتى الأم لا تعي ولدها . انا كمشت أيدي بعض اخوتي وامي امسكت بأيدي البقية . لكن جمال وحده كان كثير الطيران . عندما اوشكنا ان ننزل من المخيم ، كان يقول فرحا : احملـوا ، احملوا ، نريد ان نأخذ معنا كل شيء . لا تتركوا شيئا من اغراضنا .

كان يريد البحر . لماذا كان يريد البحر ؟ كان مولعا به . ولم يصدق نفسه انه سوف يصل الى المنطقة الغربية . نحن لنا خالة ساكنة على الاوزاعي ، قرب البحر ، كان يسبح عندها وكان يحب البحر كثيرا . ولم يكن يصدق من الفرح انه سيصل اليها ، البحر ، ومتى سوف نطلع ؟.. قبل ان نطلع اوصينا بعضنا جميعا. أوصيناه : اذا سألوك فقل لهم انا لبناني . لكنه هو شب دفعة واحدة . كان عمره

قصـــة

اربعة عشر ، ودخل في الخمسة عشر . الناس كانت تضعف من الجوع اثناء الحصار . وهو هيك وجهه ، مثل دائرة . وكان يزداد طولا ، خلال الحصار طالت قامته بشكل غير معقول . عند نزولنا اوقفه احدهم وسأله : لبناني او فلسطيني . جمال قال : فلسطيني . ثم . وهيك . رصاصة على التو في رأسه .

نحن مررنا عنه . كان قدامنا . سبقنا الى الأمـام لانه مستعجل . انا نظرت فقط . صدمة . رجلاي ما عاد بامكانهما المشي وما عادتا تحملان جسمي . أعصابي تنهار . ولا استطيع ان أتوقف ، أنحني عليه أو ألمسه بيدي . اذا توقف الواحد منا عند قتيل يخصه فهم كانوا يجهزون عليه فورا . لا استطيع ان .. ومررنا قربه .

انا نظرت اليه . كان ممددا على ظهره . كأنه نائم او كأنه في غيبوبة ، ولم تكن هناك دماء على الاطلاق . ثم لانهم .. لهذا لم انحن عليه ، لم أقف ، ولم ألمسه بيدي .

أمي لم تكن معي ، هي بمطرح وانا بمطرح . عندما رأته وقعت بعبارة * وهي تحمل اخي الصغير . حالتها التي لا توصف . وهي الأم ، أم جمال الممدد على الطريق كالنائم ، أو كمن راح في غيبوبة ، لم تستطع ان تتوقف عنده ايضا .

عندما نزلنا كان عقل كل واحد منا ضائعا ، انا لا أنكر . الموت فوق رؤوس الجميع ، ولا أحد يستطيع ان ينظر الى اليمين او الشمال . لا أقدر ان اتذكر .

صاروا يلملمون الشباب الذين معنا . يختارونهم . كانت هناك سيارات ، وكان هناك أناس حضروا خصيصا لجمع النقود . للنقود ، وليس للقتل . أمي دبرت سيارة ، دفعت لصاحبها اربعمائة ليرة . وضعت العائلة في السيارة ، وهي لا تعرف كيف ستذهب والى أين .. ظلت ستي . ضيعنا ستي الختيارة . قالت أمي : اذهبي ونادي عليها ، كان أخي « نمر » معها في السيارة .

شاب في الثامنة عشرة. لم يلحظوه . كان مع الفدائيين الذين حاولوا في الليلة

---

* عبارة : حفرة في ارض غير ممهدة .

السابقة الخروج عن طريق الجبل ، ولم يقدروا ان يقطعوا الى خارج المخيم . نزل مع شباب كثيرين عن طريق الدكوانة . تدارى بالناس ، وخرج . وبينما كنت أدور على ستي ، مشيت السيارة . طلعت خارج الجموع ولم أجدهم ، وجدت ستي ، ولكني قلت : خلص ، امي راحت الى الموت هي واخوتي . الناس كلها نازلة على الموت مفيش فكة . المهم انا زي ما أنا . الخوف الشديد . انتبهت فجأة الى وجود الرجل الذي يلبس لباسا عسكريا ، أحرار او كتائب لا أدري . ولكنه ، هو .. هو الذي ساوموه على ركوب السيارة . اتجهت اليه ، لا أدري كيف واتتني الجرأة . قلت له : انت دبرت امي واخوتي بسيارة فدبرني مع جدتي ، حكيته ، ولكني لم أكن أعلم أين كان رأسي . قال لي : دبري نقودا ، لم يكن معي أية نقود . ستي كان معها خمسون ليرة . أعطيناه . قال لي : اطلعي بسيارة الشحن هذه . وكانت سيارة شحن الزبالة . قلت له : لا استطيع ان اطلع . قال لي بتهكم : حتى هذا لم يعد يعجبكم . سكت . عاد ودبر لنا سيارة فطلعت انا وستي . أتت امرأة ومعها عائلة ، نظرت بداخل السيارة فوجدتني مع ستي . وقالت : انا أدفع عنكما ؟ لم تكن تريد ان تصدق بأنا دفعنا . وقالت بانها تريد ان ندفع المبلغ نفسه الذي دفعته هي . طلع معنا العسكري في السيارة ، أخذنا عن طريق جسر الباشا ، وأوصلنا الى جاليري سمعان . كانت هناك بساتين . قال لنا : انزلوا . نزلنا . صادف مرور رجال من هناك اثناء نزولنا ، فسألوه : الى أين تحضر هؤلاء ؟ خذهم من هنا بسرعة ، لانهم سوف يقتلونهم ، ويرمون جثثهم داخل البساتين ، عدنا ، فطلعنا بنفس السيارة وأوصلنا الرجل الى المتحف .

كانت الناس ملمومة على بعضها البعض . نحن القادمون ننضم الى من سبقونا ، نلتصق بهم . ولا نستطيع ان نبتعد عنهم . الصوت كان يوحد بيننا . لا ، الصوت . بل اصوات ، بكاء ، عويل ، صراخ ، وشهقات ، ولطم على الخدود والأجساد ، كل شيء حولنا طبيعي . سيارات وبشر ومحطة بنزين اعتيادية ونحن الذين كنا نظن ان القيامة مشتعلة في جميع الأمكنة . كأن الواحد منا خلق من جديد الى الحياة . لكن أين عقله ؟ لا أحد يعلم . والحياة طبيعية حولنا للغاية . طبيعية الى درجة تثير الجنون .

قصــــة

وكالمجنونة كنت في المتحف ابحث عنها . أفتش بين الناس ، وأسأل ، يا فلانة .. ويا فلانة شفتي أمي . قلت لستي : أكيد ان اخوتي وامي ماتوا . وكفاي تضربان وجهي دون وعي . أبكي ، ولا استطيع ان اتنكر . ولكنهم كانوا يحصرون الناس ، وينتقون منهم حسب مزاجهم . ثم . القتل . هناك كانت التصفية النهائية في المتحف ، نظرت رأيت غرفة ذات واجهة زجاجية عريضة ، وكانت مزدحمــة بالشباب السجناء داخلها .

على الطريق عدة محطات للتصفية ، التصفية الما قبل نهائية كانت تتم في ثكنة للجيش قرب اوتيل ديو . وغير طويل العمر ما طلع منها .

رأيت امرأة ترتدي اسود بأسود ، عمرها فوق الاربعين ، تضرب رأس رجل بخشبة في نهايتها مسمار ، يساعدها شاب بدا وكأنه من اقاربها . كانت امرأة ترتدي السواد ، وتأخذ بثأرها منا . وسمعت أخرى تحمل مسدسا ، وهي تقول ، أريد ان انتقي الشباب الأجمل . فأقتلهم .

الدنيا كانت صيف ، ومعظم الانعزاليين كانوا بالفانيلات الداخليــة دون أكمام ، الحر ، كان ، وصلبان وشرائط سوداء مربوطة على جباههم .

الكتائبي الذي أوصلنا ، او ربما انه من الاحرار كان يقول لنا : انتم اتبعتم جنبلاط ، لم يكن هناك شيء بيننا وبينكم ، ولكنكم صرتم مع اليسار الدولي .

قلت لستي : دقيقة ، لن أعيش ، اذا لم أجد أمي واخوتي ، انا اعيش لوحدي ؟ هذا غير ممكن ، كانت تقول ، طولي بالك يا ستي ، لا بد ان تجديها يا ستي .

ولم يرها أحد ، أمي لم تكن هناك .

لم أعرف كيف جرنا أحدهم وسحبنا الى سيارة النقل . وقوات الردع حولنا ، يخاطبوننا قائلين : الحمد لله على السلامة ، سعوديون وسودانيــون . دعــوت عليهم . الله لا يسلمكم . هم يقتلون الناس مقابلكم ، وأنتم ، كأن شيئا لم يكن . سيارة النقل كانت للمقاومة ، وهي التي أتت بنا الى المنطقة الغربية .

في الغربية ، وجدتها ..

التقينا ..

هي بكت .. وانا بكيت .. لكنا التقينا ..

قالت بانهم اخبروها بأنا قتلنا ، في الدكوانة بعد خروجها وان اللحم كان يطرطش على الحيطان ، في المدرسة الفندقية ، حيث افترقنا . وقالت بأن طوال الطريق كانت السيارة تتوقف ، فيتقدم شبان ويطلبون منها نقودا ، وان الليرات المعدودة التي كانت معها طارت هكذا .

ولكن ! أخي الصغير كان بحاجة الى مستشفى ، في المستشفى كان من الصعب ادخال ابرة المصل في يده ، لان الجوع قلص عروقه . أخي نزل ابن ستة ايام ، الى الملجأ . كان الحليب قد جف من صدرها ، لانه لم يكن لديها ما تتغذى به . وكانت تغلي له العدس ، تطحنه ، ثم تدعه يشرب من مائه ، وعندما كان يبكي طويلا كنا نحمله لكي ينسى طعم الحليب ، ولكي لا يفتقده . في الملجأ كنت أحمله واتنقل به رايحة جاي . أحد شبان المخيم اعتقد انني متزوجة لان الطفل كان يظل على يدي ساعات طويلة .

جميع الناس خرجوا بالمجاعة والضعف ، وأطفال كثيرون ماتوا . لم يكن هناك سوى العدس ، وبعض المعلبات والحمص ، السجائر انقطعت وأبو زيد خاله الذي معه علبة سجائر. كان هناك شبان يلفون اوراق الملوخية ، او الشاي ، في ورق الصحف ثم يدخنوها .

حتى ابي الذي كان عنده عدة صناديق سجائر في الدكانة اشتهى الدخان وتمنى لو حصل على لفافة قبل موته .

أنكر . لا .

كان عمره ستا وأربعين سنة عند استشهاده . كان لديه احساس ما بموته . سمعته مرة يحدث امي ويقول :

اقتربت منيتي . وسوف اموت .

أمي اجابته بحرارة واستنكار : لا يا زلمة ، انا سوف اموت قبلك .

قال لها انه سيموت مثل أبيه وبالعمر نفسه .

كان لديه احساس بانه سيموت ، ومات .

اما جدي فكان قد قتل خلال الخروج من فلسطين ، برصاصة طائشة . قتل سنة الهجرة وكان عمره ستا واربعين سنة .

(٦) احمد :

لم يعرفوا حتى تلك اللحظة ، ولكنهم ما لبثوا ان علموا فيما بعد . لم يكن أحمد على متن الطائرة ، التي تحطمت في الجو وهي تتجه من بومباي الى بيروت . ابواب مطار الكويت الزجاجية وأم متوسطة العمر تضع على رأسها غطاء الشاش الأبيض المطرز الحواف بزهرات صغيرة من أشغال الابرة،وهي ترتدي ثوبها القروي ، الأسود الطويل ، يدها على خدها ارتجافات الخشية والخوف تصيب مفاصلها مسببة لها الروماتيزم فيما بعد . تريد ان تدب الصوت . لكنها لا تقدر . حتما .. هذا صعب . لأن احمد تخرج حديثا ، أهله انتظروا وراء سياج ردهة الاستقبال ولكنه لم يحضر ، لا هو حضر ولا الطائرة ، خمس سنوات من الغياب وشهادة تخصص في التصوير الشعاعي . وهم ظنوا انه .. مع بلوغ نبأ سقوط الطائرة.وأحمد لم يكن هناك ، أحمد كان قد غادر إلى بيروت متطوعا هناك حيث ذهب في البداية الى معسكر الدامور .

خمس سنوات من .. الهند . لا . أريد ان اقول من الغربة والوحشة الصاعقة . كنت منتميا الى المقاومة ، والى اتحاد الطلاب في ذلك الحين ، ولكني كنت مقتنعا بان كل هذا لا يجدي في الغربة شيئا . أتدرين ، يسرى ؟ كنت متوحدا ، وبعيدا عن العالم ، وكأني على رأس قمة من قمم الهملايا الشاهقة . لا .. مرضت طويلا . حدث مرة وسقطت عن الدراجة فأصبت برضوض قاسية . مرض . وأصدقاء عرب قلائل وقرية صغيرة في وسط الهند بعيدة عن العاصمة

بمئات الكيلومترات . الهند ؟ لا ، انها شيء آخر . الأفلام الهندية شيء ، وهي شيء آخر .

في المعسكر كان اسمه « الهندي » يسرى سألته يوما : هل انت هندي ؟ وهو يضحك . بلى .. ضحك منها طويلا،من سؤالها الذي لا يخطر على البال . هه .. هل تصدقين ؟ معقولة ؟ هه ؟انه لم يعرف حتى كيف استطاع اكمال السنوات الخمس هناك . وهي تسأله : كيف ؟ هل صحيح انك ؟

يسرى ، هل تدرين معنى الغربة هناك في أقاصي العالم . لا . هذا شعور واقعي للغاية . واقعي كما هو انا الآن . المذكرات . انظري هنا على رأس الصفحة .

«١٨ ديسمبر ٧٥ ..

في هذا التاريخ كنت وبعض اصدقائي نتجول في السوق ، ذهب أحدهم لشراء علبة كبريت وكانت مفاجأة مرة ، ومضحكة في ذات الوقت . علبة الكبريت مقفلة ، وعندما فتحتها وجدت ان كل عيدانها مستعملة ومحروقة هذه هي الهند » .

تؤشر يسرى باصبعها على احدى الصفحات . تسأله عن عبارة مكتوبة باللغة الانجليزية ، فيقرأها لها . العبارة من رواية«الحرب والسلم » لتولستوي ، وهي تقول ان العامل الذي يقرر معنويات الجيوش يصعب قياسه علميا لانه لا يرتبط بعدد الجنود ، او بالاسباب الشائعة المعروفة .

على صفحة اخرى رأت يسرى خطوطا منحية صنعتها يده بالتأكيد ، كان ذاك رسما صغيرا لخارطة فلسطين . قرأت ما كتبه بالقرب منها : « تنكر ، هذا يجب ان يوضع على صعيد الفعل » . ولم تجد يسرى في المفكرة شيئا آخر يسترعي الاهتمام . بضع مواعيد هنا وهناك ، اسماء مبعثرة ، وحسابات المصروف الشهري مع مواعيد استلام النقود المحولة بريديا .

وأحمد يحادثها . أبوه متوف ، وأمه متزوجة في الكويت من فلسطيني يعمل سائق شاحنة « وانيت » يحمل بها البضائع في النهار ، والركاب الفقراء الذين لا

قصـــة

يملكون ثمن التاكسي في الليل ، يشرد وهو جالس امامها . يكون معها ثم يسرح بتفكيره الى الضفة ، الى البلد ، يحدثها عن ايام طفولته وعن أخته المتزوجة هناك . عائشة أخته ، من اليوم الذي طلع فيه من الضفة ما شافها . دائما يحلم بها ، ويأتي على سيرتها ، يظل يحدثني عنها ، وعن الأرض ، وعن نوار الربيع هناك . اقول له : نيالك ، عالقليلة انت شايف بلدك . بلد من زيتون ولوز . هكذا تخيلت المنظر . كان له شجرة . شجرة شو ؟ شجرة لوز او توت . لا أذكر تماما . عندهم بيت فوق التلة . بدنا نعمر غرفة او غرفتين جديدتين لنا . هون فيه بستان . كان يرسم لي البلد اثناء الحديث . يخطها على الورقة ، او التراب او الرمل . كان لديه الأمل بالعودة ، يخبرني دائما بأن الثمانينات ستشهد عودتنا . كان متفائلا .

انتقل احمد من المعسكر الى عمل اداري في الجهاز الطبي ، ثم طلب دورة عسكرية في الخارج . الخطوبة تمت قبل السفر ، خطبني وسافر ، المراسلة كانت تحمل الحب ايضا . قبل ان يسافر أهديته ثلاثة اشرطة لفيروز . أحمد يحب مارسيل خليفة وفيروز ، ولكنني وضعت على شرائطه الشمع الاحمر الآن .

حوالي سنة وثلاثة أشهر كانت فترة الخطوبة . هو مقاتل في المقاومة ومفيش مصاري زيادة . كان قرارنا بأن نتزوج في الشهر الاول من عام الواحد والثمانين . ولكنه غير رأيه ، اتخذ قرارا بان نتزوج قبل ، وبعث لأمه وأهله للحضور . حضروا في شهر تشرين الاول ، ولم اكن قد جهزت نفسي . كتبنا الكتاب ، وجهزت بعض الملابس . عمه وأمه ألحا عليه لترك لبنان ، كانا ينويان سحبه وهو لم يوافق ، لم أجد بيتا ، وهم قالوا بأنهم لن يعودوا الا اذا زوجونا . امه كانت تريد ان تزوجه ، تريد ان تأخذ الصور الى أهل الكويت ، كي يعرفوا بانها زوجت ابنها .

البيت ؟ هو كان يقول ان القصة بسيطة ، وانه ليست هناك أية مشكلة . قبل ان نتزوج بأسبوع قلت له ، اريد ان أرى البيت ، طلعنا . هل كان ذلك بيتا ؟ الله يكفينا الشر . بيت منفرد ، ومهجور وسط البرية . بالقــرب منــه قاعــدة عسكرية ، احدى قواعد المقاومة في الجنوب ، وهناك بساتين تحيطه على مد النظر ، اراض زراعية وبيارات الموز والبرتقال ، بيت خالي من الحجر ، وبدون أثاث ،

ارتبكت ، وتوترت اعصابي ، قلت له : أهذا ما تحكي لي عنه منذ سنــة ؟ . فوجئت . ولكني عدت فنظفته ، وجعلت شيئا من الترتيب بداخله . قلت له : على كل حال ، هذه ليست مشكلة .

تزوجنا هناك . سكنت فيه حوالي عشرة ايام . أهله سافروا . وعدت الى بيت امي في بيروت ، لان اجازتي انتهت .

بقيت عند اهلي ثلاثة أشهر ، الى ان عثرنا على غرفة كنا سننتقل اليها ، بعد استشهاده بيومين . عند اهلي عروس جديدة ، فيها بعض الاحراج لا مؤاخذة على هالكلمة .

كان يحضر يوم السبت في العادة ، لأنه يعرف ان يوم عطلتي هو الأحد ، آخر مرة ، أتى وكان يعطيني جزءا من مخصصه في أول الشهر . كنت بردانة ، لبست جاكيته « الفيلت » ووضعت يدي في الجيب . لقيت النقود . سألته : هل هذا هو ما تبقى معك بعد القبض ؟ حاول ان يخفي علي ثم اخبرني . كان قد حصل لديه خطأ في حساب عائدات بيع المجلة المركزية للتنظيم . دفع الفرق من مخصصه ، ولم يتبق سوى ثلاثمئة ليرة . حاولت ان أظهر له باني لم أتأثر . قلت له : هذه ليست مشكلة ، خرجنا وذهبنا الى السينما .

في المرة الاخيرة كان سيأتي يوم السبت ، ولكنه استشهد يوم الخميس . الاصابة كانت في رأسه ، قصف الطيران الاسرائيلي . في نفس النهار الذي سمعت فيه بالغارة على الدامور وصيدا استبعدت الاحتمال ، وأزحت الكابوس عن رأسي ، لم أفكر انه سوف يموت ، او انه من الممكن ان يروح ، لم يخطر ذلك ببالي ، ولا لمرة واحدة ، فجأه القصف الاسرائيلي وهو في معسكر قرب صيدا .

كان ذلك نهار الخميس ٢٩/١/٨١
كان ذلك في اول شهر من السنة

كان ذلك الساعة الثانية ظهرا .

قصـــة

(٧) ثم !

الساعة الثانية ظهرا ، الرابعة مساء ، الثانية عشرة ليلا ، او مطلع الفجر ، هذا لا يهم .

باب خشبي مطلي باللون الرمادي ككل الاشياء في البناية ، رنة الجرس القصيرة . ثم .. الى اليسار غرفة الجلوس في بيت جميلة ، حيث ما زالت الكراسي مقلوبة فوق الطاولة ، وكأن احدا لم يفكر في استعمالها منذ زمن طويل . منذ متى ؟ منذ ان وصل النبأ ، وأين هي يسرى ؟

تستلقي زوجة الشهيد على الفراش ، بين نوبات البكاء الشديد ، التي ذهبت بقوتها ، وحولت جسدها الى حطام من عظام مفككة . تصرخ ، تقول : كيف . لماذا ؟ والغيبوبة تداهمها بين فترة واخرى فتهب صوبها النساء ، حاملات ماء الزهر ، والكولونيا ، يدلكن بها صدغيها ووجهها المحتقن ، زوجة الشهيد وهذه هي العلامة.الأسود هو العلامة ، وهو يتصاعد من جميع الاتجاهات ، مع تمتمات النسوة الداعية الى الهدوء ، والانتظار بغتة ، يشق نحيبها الفضاء ، ويتكاثرن حولها محاولات التخفيف عنها . الانتظار ! هل في الموت أي انتظار ؟

تنتقل نظراتها المطفأة بين زوايا الغرفة ، الاثاث المتقشف القليل ، والخزانة ذات الدرفتين ، المثقلة السطح بالحقائب والشنط ، الكراسي المتحلقة حول السرير ، فوقها نسوة وفتيات يرتدين الأسود ، الوجوم ، والتأمل الحزين الصامت .

وعلى السرير في الوسط ترقد يسرى في غيبوبة الحزن ، ملقية برأسها على مخدة مربعة ، ذات نقوش ملونة ، وأزهار ذهبية وفضية ، نقوش شرقية ، على حرير اسود لغطاء مخدة مهداة من الكويت ، ومصنوعة في هونغ كونغ .

أحضرن لها كأسا من عصير البرتقال ، رفضت ابتلاع اية قطرة منه . انبرين لها مجادلات بعطف والحاح ، يسرى ، انت المرأة التي تحمل الطفل .

الآن . الطفل ، ما ذنبه ، وهل يمكن ؟ تشرب يسرى كأس العصير ، وتزداد تأكدا من وجود الطفل ذي الثلاثة اشهر بداخلها ، تحسب المسألة في ذهنها بسرعة

واختصار ، ثلاثة شهور في البطن ، ستة اخرى لتكملة الحمل . يولد انسان آخر ، سوف يكون فلسطينيا ، منذ لحظته الاولى في العالم .

تكلمت ام يسرى ، حاولت اقناعها بالكف عن اضرابها عن الطعام . عن نوبات اختناقها بالبكاء ، كل شيء قسمة ونصيب ، والله يقرر الاعمار منذ لحظة الولادة ، يكفي ، انها يسرى ، ما زالت تعيش حتى الآن ، منذ خروجها من الزعتر ، قالت الأم شيئا عن حائط وقفت عليه يسرى ، وعن عشرات الكلاب التي ناوشت الجثث المرمية تحته . وتحدثت عن ضرورة استئناف الحياة .

صرخت يسرى ، علا صراخها ، وازداد احتقان جفنيها المنتفخين :

لا تتكلمي عن النسيان .

وانحنت الأم بتجاعيدها ، بقطرات دمعها ، وبمنديلها المعقود حول رقبتها ، في نوًا بتين تنسدلان على صدرها ، مسدت بيدها شعر ابنتها ، ويسرى تقول :

لا . عن النسيان .

كانت تصرخ :

لا تتحدثي عن النسيان .

وكان هو يرمقها مبتسما ، من الصورة الصغيرة التي علقت على عجل ، فوق الحائط المقابل .

(٨) مشاهد :

مثل علبة كبريت كانت بيروت ، وهي تتحول الآن ، الى أرض شاسعة من الحمم البركانية ، ومن القار السائل المرشح للذوبان ، والتفتت في أية لحظة . لم يكن يحب بيروت . كان يتضايق من زحمة السير فيها . مدينة مزدحمة مثل علبة كبريت . يحكي . عندما وصلت من الهند ، مرضت ، رأسي والصداع ، في الاسبوع الاول لم أقدر ان أصحي رأسي .

يشرد ، ويسكت فأقول له : مالك يا عمي ؟ شو عم بتفكر ؟

يقول : سرحت ، أسأله أين ؟ في الضفة . أحيانا كنت أصاب بالقهر ، لانشغاله الدائم بالتفكير هناك . كان يحدثني طويلا عن القرية ، عن بلده ، عن أيامه فيها .

كان يحب التصوير ، يصور الطبيعة ، فأقول له : شو هالصور ؟ بتصور الطبيعة ، صورنا نحن .

كان يحب مغدوشة ، ذهبنا الى هناك ، وتصورنا بين الأشجار ، وقرب تمثال العذراء الأبيض ، الطويل ، الذي يبدو وكأنه يصعد بأدراجه الحلزونية الملتفة حوله الى السماء .

صور الشمس وهي تسقط من الغيوم الرمادية ، تفاحة حمراء الى البحر .

الغيوم الشقراء ، الطائرة ، كخصلات الشعر ، ساعة قدوم المساء .

زهرتا أقحوان وحيدتان وسط مرج من الاعشاب الخضراء .

شقائق النعمـــان ، اشـــواك البريـــة ذات اللـــون البنفسجـــي ، وأزهـــار الطرخشقون ، وتمثال سيدة المحبة مع قمم الاشجار التي توشي اطراف السماء .

أنكر .. صور دالية في زاوية ، وجعل المشهد الطبيعي يمتد خلفها . طفل « جميلة » التي تزوجت بعد خروجنا من الزعتر ، وهو يركض فرحا على العشب وأسنانه لم تنبت بعد . تصورنا سويا ، وأيدينا متشابكة تحت شجرة ليلك كبيرة ألقت بظلالها على وجوهنا . وما حيرني هو تلك الصورة التي التقطها لقبعتـــه العسكرية ، وهي ترقد بين الاعشاب والورود . غريب ! ما الذي دفعه لتصوير قبعة تحط بجذل على الأرض بين الجنادب ، الحصى الصغيرة ، والورود ، مجرد قبعة ، لا غير ، لكنه كان مولعا بالتقاط صور الشمس حينما تكون قريبة من الأرض ، وقت الشروق او الغروب ، كان ينجح في جلب الضوء الذهبي ، اللامع الى الصورة وكان ذلك يثير شعورا في ، بأن كل ما يقترب منه يفيض بضوء مشرق لماع ، لأن احمد

الذي أتى من بلدة مصنوعة من الزيتون واللوز ، كان يفيض بالفرح دائما ، حتى اني انظر الى صوره فلا أراه الا ضاحكا .

لكني أنكر المرة الاخيرة التي زارني فيها ، وكنت قد شاهدت مناما :

المنام هو المنام ، ولكني أنكره ولا أنساه :

« انا واياه نرقد في بيتنا ، والبيت على صخرة عالية ، فوق قمة جبل . تحتنا واد عميق ، ونحن على وشك السقوط ، ننام على صخرة سوف تسقط بنا ، سوف تنزل ، صخرة ضخمة ، وعملاقة لكنها رجراجة وغير ثابتة في مكانها ».

هذا المنام شوش قلبي ، حكيته له ، فقال : انت مسرسبة بالبيت ، قريبا سوف نجد بيتا نستقر فيه .

الآن ، أشاهده في المنام دائما ، في المرة الاخيرة رأيته وهو يطلب مني بأن أسخن له ماء كي يستحم . كان قد استحم للمرة الاخيرة في القاعدة ، قبل استشهاده . ولكني رأيته يطلب مني الماء الساخن . كنت أرتدي ملابس الحداد عليه ، أسود في أسود ، شعرت بالفرح ، فرحت . كدت ان اطير من الفرح . أفقت ، وعرفت انه المنام . أحسست بقهر ليس له مثيل في العالم .

آه ، مناماتي تغطس في ثيابي السوداء ، نسيت اشياء كثيرة ، ولكني ما زلت انكر فستان العرس الابيض ، الذي استأجرناه ، حتى تستطيع امه تصويرنا .

المرأة حبلى ، وترتدي اللون الأسود ، أنا هي المرأة التي ترتدي الأسود ، كان يخاف علي ، يخبرني بقلقه علي من الولادة ، أسأله : ألهذه الدرجة أنت تهتم بي ؟ ومنذ الشهر الأول بدأ يعد الخطط لتربية الطفل المنتظر ، هذا الطفل الذي انتظره وحدي الآن .

عندما استشهد ، أحسست بأن حياتي قد انتهت ، ان جميع الاشياء انتهت دفعة واحدة ، ولم يعد هناك شيء بعد في الدنيا .

أحاول ان أعيش .. ان أقاوم الحزن الذي يطيح بقلبي ، فيفقدني عقلي

قصــــة

أحيانا ، أحاول .. ان . لكن هذا ليس بالامر السهل على الاطلاق .

مع هذا ، فاني أحاول .

عندما اتذكر .. ابكي ، أفتح البوم الصور ، وأنظر اليه ، أجد العبارة التي خطها بالداخل .

« هذه الصور تجعلني أحس باني اصبحت من المحترفين ، او المختصين بالتصوير ، ولكني ألتقطها كي تجسد مراحل من حيــاة . مراحــل مظلمــة ، ومضيئة . فان تكن هناك أوقات مرة ، فسوف تكون هناك اوقات جميلة ، حنونة ، ومضيئة .

... ولسوف تكون».

ولا اذكر شيئا بعد هذا ، الا ابتسامته .

مدن أخرى

مخلص خليل

خانقين

بيدرٌ اعجميٌ ، وريحٌ وطينْ
أسلمتْ للسنابلِ سنارةً
للقبائلِ طاحونةً
اخطأت في السنينْ
فدعت أول الصيف بين مواقدهــا
ودّعت أولالموتِ في مايسَ المتأخرِ ،
ضاءتْ اذا انحدرتْ
واستقامت اذا مسها البردُ والياسمينْ

خانقين
أسلمتْ للهواءِ قفافيزَها
للحروبِ اسابيعها
القيدُ في عنقها
لا نبيٌّ لها
لا طعينٌ سوى شرقها
المائلِ الان في الخارطهْ
كالهواجسِ تُطوى
وكالبردِ تذبلُ

كرديةٌ في البنادقِ او في السراويلِ ،
خجلى اذا نطقت حرفها الضاد
منفى ، واسرى بلا بيتها يطردونْ

بها هبطَ النفطُ
وانقرضتْ سكة الصُلبِ
فيها الشذى البرتقاليُّ
واليتمُ
والليلُ ابيضَ ،
مهملةٌ كالزنابـقِ
مفتوحةٌ كالظنونْ

خانقينْ
قريةٌ تهجسُ : الجارُ اهونُ
والهجرُ أهونُ
والبرتقالــةُ اذ تستْكين
تاجرٌ وقطافٌ حزين
خانقين
تشحبُ الانَ
لا مُلكَ في قلبها
غير اخوتها العاشقين .

٩٨١/١/٢٥

تكليف

تبّقى لها في الذبولِ الاخيرِ
سناءانِ في قريةٍ

وخريفٌ وحيدٌ

تبقى المياوم والكأسُ
والزورق المستطيلْ
فماذا تقولُ لاندادِها . . ؟

إنفرجت برداءٍ قصيرٍ
وغنتْ على صخرةٍ . .
فتنادى لها شالهُا البابليُّ
واثداؤ ها اللاهيات بعطر الصبا
إسترقتْ نظرةً نحو اسلافها
فبانوا كثيرينَ من كل قومٍ
وقاموا قليلينَ في قزحٍ . .
أفردتْ منه خاتمهَا الخشبيَّ وناقوسها
والمغيرينَ صوب الشمالِ وصوبَ الجنوبِ ،
استقامتْ على قدحٍ . .
وتمادت كما الافعوان المريضِ
على سرُّرٍ في المنافي .

الى سورها الاوليّ تمدُّ نسائمها
وتريحُ بقاياهُ من هلعٍ ونزوحٍ
الى بابلَ المستقيمةِ تومىءُ
ناحلة بمناديلها الباقياتْ
الى شرفةٍ ونزيلٍ جديدٍ
الى امرأة وقتيلٍ
وصفينِ من غرفٍ للعوائل -
نازحةً نحو تنورها - تستريحُ

أفقنا على سورها
يضربون زوائدهُ
وسياطُ اليبابِ طويلاتُ
قلنا : أما من طبيبٍ لها
كي تعودَ
اما من منادٍ يسرُّ باوزارها
ويصّوتُ في إبنة الهجراتْ
ليمثلَ معدنها ويبوحُ .

٩٨٠ /٧/٢

هيت

بيننا غيمةٌ
ثم رملٌ نسجناهُ
يمشي ويغرقُ
او بيننا جمرةٌ
والغضا ، وحصانٌ طعينْ

بيننا الكمأ الشيخُ
زوّجَ من جبوةٍ
فنسيناهُ في الفيءِ يكبرُ
او بيننا (ابن بردٍ) نغنيهِ
حتى نرى الفقرَ اقربَ
تاءً ، وقالوا تماثلتا في الحروفِ
وهاءً وكرره الجدُّ في الياءِ او في البنينْ
جارنا الشرقُ

والغربُ قربك
دجلةُ قاربُنا
والفراتُ ذراعاك بين العرائشْ

لك الجبلُ الانَ والسهلُ لي
وغرقتِ
ولم اتعلمْ بعدُ السباحهْ
لكِ الموجُ اخضرَ
والمرجُ لي
ولك الدمعُ والغجريُّ الاميرُ
وكلبتهُ (الشيرُ)

ماذا يفرّقنا الانَ غير النواعيرِ
من ذلك الشرق
حين امتزجتِ بهذا الصقيعِ
فأهديتكِ القبعهْ
من هو الان هذا الجنوبْ
اذا ذَبُل النخلُ
ناولتهُ غيمةً من هواكِ
فجمّعَ اسمالَه كي يؤوبْ .

٣٠/ ١/ ٩٨١

المولودة أكثر من مرة

هاني مندس

في لحظات الهدوء القليلة
يتسلّل جمالكِ إلى روحي
وبعذوبة بالغة
تخزني رائحة البحر
وعبق الصنوبر

***

لأنكِ مولودة أكثر من مرّة
يتألّق جمالكِ حتى في الكآبة
أنتِ المولودة الوالدة

***

تنظرين كالنجوم
وتنخفضين كالمزارِعة
بين السنابل
وتحلّقين دوماً
كالنوارس البيضاء

فوق عتبات البحر
وخرائب البحر
باحثة في المياه
عن تماثيل تشبهكِ
وبقايا أسواركِ
وحضارتكِ الغارقة . .
عن مجدكِ الطالع
في سمكةٍ ترتعش
أو موجةٍ لا تنكسر !

***

وفي الشتاء
لكِ وحدكِ أيتها السيدة
تنحني في البرية
زهرة « عصا الراعي »
وتقبّلكِ !

فقر

عندما أقول أنا أرضكِ
وسادتكِ الخفية
مدفأتكِ
أو أي شيء آخر ،

أقوله عن فقر وحاجة !

***

من دونكِ ،
امواج البحر ملولة
الأشجار بلا أجراس
الليل حجر ثقيل
من دونكِ ،
لا تربة لي ولا جمر !

سفر

جسدكِ شمس جسدي
حمى ممتعة
طائر متردّد بين انقضاض وتحليق ،
جسدي طريدتكِ وفضاؤكِ .

أسئلة لا تنتظر الاجابة

كيف تجتمع فيكِ البروق
وتحتدم فيّ العواصف ؟

جسدكِ رذاذ

أم طعنات آلفت صهوة قلقي ؟

أجيبي أو لا تجيبي
كيف لي ان أغفو
بين ارتطام امواجكِ
متغلغلاً كطائر النوء
أو كسؤ ال لا ينتظر الاجابة ؟!

بيننا

بيننا حسرة النعناع
العصافير المقتولة
الحذر والتعليمات
« كرامة العائلة »
ووجه رب عمل متجهمٍ

***

أية أرباح ؟
والحركات السمكية
ليديك الجميلتين
لم تعد طليقة . .
وعيناكِ لا تتألقان
بشموعهما القديمة . .

شعـــر

انتظار

وجهك المضيء
جرفه صخب الجوقة
فانطفأ .
انتظره الى الساعة
من نافذة منفاي !

سلب

قاطعة طريق
سلبتني هدوئي وحلمي
بعثرتني كالغبار ،
وألقت جمراً في قلبي
ولم تبق لتسمع شكواي !

أفق

الشفاه الجنسية المهددة
الشفاه البيتية
لم تعد لصاً سيدتي . .
فأنا أحلم بالفضّة الراقصة
وبالخاصرة التي تضيء الأيام المنفصلة .

الأحزان القرميدية

أفتقدكِ كحمى يابسة . .
حبك مسمار صدىء

لكنه ما زال مغروزاً
حبكِ الآن
يشبه الطحالب لا النهر .
حبكِ صمت الصحراء الأنيقة
والاحزان التي لا تفصح شيئا
حبكِ الهزيمة
والحب الوحيد ..
الوحيد دائماً !

للاختصار

نهداكِ السفر
أريكة الفرح الحزين
ملكوت البيت المشقوق !

نقص !

حيوانات رعشتكِ
وأنا محموم في استغراق أخوي
تصنع نافورة المخمل المطيع
وقنافذ كبيرة من الشمس والقلق .
لكِ الورد الحائر
تسوّل العناصر
غبطة الأمواج
الارجوان

القمر الليلي
ولي سرّ العزلة !

تعب

لم يعودوا أصدقائي
افترقنا أو هم افترقوا
تعبوا فاستراحوا
اقتعدوا جثتي برهة
وراحوا .

الغضب

أبدأ بلا أرض
والخيمة حجاب القلب . .
ألغوا الحقول والينابيع
إستبدلوا السماء بألواح الزينك
والبحر الكهل
البحر الطفل
غطوه بالمعلبات القديمة .
هذا ما رواه بقهر
الفلاحون والبحارة . .

***

إمرأة لم يعبأ بها أحد قالت :

في الهجرة أكل أطفالي الرمل فماتوا !

***

قال أهل المخيم
وهم يحملقون كشجرة من الوجوه المشدوهة :
انهمرت دموعنا أكثر من رذاذ الليل
وما من شاطىء .

***

قال المقاتلون :
تعبنا من اصطياد الصدى
من الهجرة التي لا تتوقف . .

***

وحين بكى حتى الحجر
كان الجلاد لا يتحدث
ففمه لا يُستخدم
إلاّ لاطلاق الرصاص !

قصائد

شوقي عبد الأمير

حدود

عندما سقطتْ غيمة في يدي
لم أمسَّ التراب .

لم أفارقْ دمي
منذ أن أُسقِطتْ
جثتي من يدي .

في الهرب
أحتمي من دمي
بالخطى أي صوب .

*

شجرٌ أرضنا
والعبور الجذور .

في الحريق
نحتمي بالرماد .

عندما تستطيل
ضفّةٌ بيننا
ننكسر
ونسيل .

*

دفنوا جرحَه
صوته
لن يمسَّ التراب .
فلتكُنْ ،
إن أردتَ السقوط
. . . .
. . . .
. . . .
حجراً .

حوار مع ميت

ـ قالَ إني هنا القافلة
واختفى في الرمال .

ـ قال إن الرمال عرفنا إنتهاءاتها
وخبرنا المتاه .

ـ قالَ إن المتاه اختفىٰ في الرجال
ـ قالَ إن الرجال إحتمت بالحدود
ـ قال إن الحدود انطوت في المسار
ـ قال إن المسار خطاه
ـ قال إن الخطىٰ إبتدأت ،
هل يجيء ؟
ـ قال في جُثتي خطوهُ والطريق
ـ قالَ ألما يزل ؟
ـ قال لمّا نزل .
ـ قالَ : لقد ماتَ
مات .

١٩٨١

قرية

صيحةً
صيحةً
ستشيخُ القرى .
حزنها نجمةٌ للحريق
والبكاءُ خلودٌ الىٰ الماء .
الخطىٰ ما يقالُ عن النجم

والليلُ ضوءٌ يقاسمني حتفه
في انتظار النهار .

كُنتَ تدخلُ كل البيوتْ
وتسكنها ظلمةً ، ظُلمةً
وقد قُلت لي مرةً
دونها لن تموتْ .

ـ وماذا عن الغائبين ؟
ـ مضوا مرة واحدة
أتوا جثةً واحدة .

رأىٰ وجهه حجراً

الـى سيّون في وادي حضرمـوت والثائــر البصري أحمـد بن عيسـىٰ الـذي يرقـد في ضواحيها » .

رأىٰ وجهَهُ حجراً فاشتهىٰ أن يكونَ الجبـالَ ، المدينة شاحبـةً ، أو يكونَ البقاء .
حجراً قد يطالُ المآذنَ
او يحتمي بالقبورْ

صوته استوحدَ الموتَ
لما استحال العبورْ .

*

أتيتُ الى جبل في البيوتِ
وجبانةٍ في البيوت
وكنتُ بلا فزع أقرض السنوات .
للنوافذ لو تنحني
للنوافذ لو تشرئب
للنوافذ لو تحتمي
للنوافذ لو تُستباح
للنوافذ لو تشتهي
كوّةُ المقصلة .
هنا ألفُ عام من الشمس
هنا ألف عام من الصحو
هنا ألف عام من الطين
هنا الف عام من النسخ
يمتدُّ بين النوافذ والمقبرة .

*

كان ابن عيسى يداً
تطلع الجبل المرُّ

بيضاءَ
نائمةً
مطفأة .
لسّيونَ جدث وظلٌ رماد
وللبصرة الغائبة
قطرة من دم وقرون حداد

١٩٨١/ سيّون

الضفّة الثالثة

ـ الى يوجين غيللفك ـ

ـ ١ ـ

من يُطفىء في الحجر الصمتَ
وفي الوردةِ أسرار البهجة ؟

مَنْ يسرقُ من نافذة الصحو
خبايا اليقظة ؟

من يكسرُ في جنح الطائر

هذا الافق .

- ٢ -

كل مسافات الريح عواصم
لكن الريح بلا ظل

بين الحجر الملقىٰ في قارعة
والصرح يدُ

لو أن الموت بقيه
لم أبدأ .

-٣-

حين يكُون النسغُ بكاءً
يُصبحُ تاريخك غابه .

- ٤ -

لا الموجهْ
لا العشبُ
ولا الغرقىٰ
تعرف هذا النهر الواقفَ فيك
بلا ضفّة .

- ٥ -

من يعبرُ هذي اللحظة

موتُكَ
أم
أنت ؟

لولا جُثتُكَ الملقاة وراء الكلمات
لما أدركتُ الصمت .

هل تعرف أن الزمنَ الميتْ
آخر قوتْ .

١٩٨٠

الدار البيضاء

محمد الأشعري

كاشفة عن ملامحها الأطلسية
أنذرت الجند أن لهم من جماهيرنا الخصب
والأذرع المستعادة من صدء الثلج
وأن لهم من بنادقهم لحظة الاتقاد
وكان الصباح يداهم أحياءها الغجرية
وميناؤها يتلقى فحيح البواخر منقبضاً
وكأن المحيط تحوّل في هدأة الليل كثبان رمل
وليلتها إنتهت سهرات العقار المدجّج بالعملة العربية
في أول الفجر .
وانطفأت بنواصي الشواطىء بعض المصابيح
واشتعلت أعين الكادحين بأكواخهم :
سلاماً لعشرين يونيو
سلاماً لنيف وستين طفلا
يمدون أعناقهم للمشانق مشتعلين برغبتهم في الحياة
وفي رونق الخبز والمعرفة
سلاماً لعشرين يونيو الجميل الرهيب الفسيح العميق
سلاماً لأغنية الصمت والطلقات الحقودة

وكاشفة عن ملامحها الأطلسية
كانت تغذي ضفَائرها بنشيج المسافات
وتحفر في صدرها الغض أسماء قتلاها
وتمرح في حزنها
وتبوح بشهوتها « لشاوية » الجوع والانفجار

تتشكل بين التوابيت والورد
وتنبح كاسحة كامتداد السحاب
وضعت حملها البكر في حجرة الغاصبين
وسمته لوناً وفاكهة
وآلت على نفسها ان تجوع وتعرى
وتخلق من لحمها الشمس والقمح والأقحوان
ليصبح طعم الولادة كالأرض والماء والمطر المستحيل
تتشكل من دفقة الصيف والعرق المر
من سواد الصباحات حين تقيء المعامل أنفاسها
ويخطو المهاجر من حانيات القرى خطوة نحو أنيابها الصفر
وحدها كارتعاش الندى
كانتشار الأشعة
كانشطار الصدى
وحدها تصدق الوعد للعاشقين
وتغرق في وجدهم : مشتهاةً ومادية ومحقَّقة
لا تشيخ ولا تتكلس
مشرعة قلبها زورقاً للتّوغل والانتشار
ولا يشتكي عاشقُوها البعاد
ولا يشتكون الهزيمة

ناعمة في ليالي الشتاء
وهادئة في ليالي الربيع
وصاخبة كل صيف
ومنهكة في الخريف
وَمُسطِعَةٌ فَصْلَها الخامس
فصل الحناجر والخوف والانكسار

يمخرون عباب التحقق
قافلة تتهجى حروف السفر
السنابل مترعة بالدم البربري وبالوشم والخيل
الجبال الغريبة في أرضها تتبرعم ناتئة كيد باتجاه الغمام
يمخرون عباب التناسل
لا سبيل الى دمهم
لا سبيل الى قلبهم
اقبلوا من تجاعيد أرض تلاشت قبائلها
واستقامت لقافلة الفاتحين
أيها الحلم
ان يستفيق السنونو على رغبة في احتراق الحقول
ويشتعل الصبح فوق اتساع المزارع
وتموت اشتهاءاتنا فجأة
تلك فاجعة حفرت مهدها وأخاديد هي العلامة
وانت كأوسع ما ينزع الحلم
يقهرك العجز
وتغدو رجاء وأمنية باهتة
وتسكن بين الرغيف وامتلاء الحواصل

شعــــر

اقبلوا من مخاضات عشرين حولا :
جباه نحاسية تتسامى بمنعرجات الحصار
سواعد مسكونة بالعناق الأخير
صدور معمدة بالغبار
عيون : تقول انبجاس الأشعة في أول الصيف
تقول اتقاد الحصى والتماع الينابيع
تقول اشتعال الأغاني بلحظة خوف
أقبلوا في البداية كانوا
وقبل مجيء الزجاج الملون والعنكبوت الخليجي
قبل صدور المراسيم ان تتحول فاكهة الأرض
أروقة للمعارض ، أقبية لاجتزاز النواصي
وأرصفة لبيوت القوادة والنرد
في البداية كانوا
وكانوا كما تحضن الأرض غاباتها
كما يتحدر ثلج الجبال
كما يبدأ الطفل خطوته البكر في غابة الكلمات
طافحين ببهجتهم
مترعين بسحر الكلام ، بقهقهة الأرض
ذاكرة كسواقي البساتين
ممتدة في الزمان وفي التربة الناضجة
أقبلوا شاهرين على الفقر سحنتهم
يمخرون عباب التحقق
يمخرون عباب التناسل
قافلة تتهجى حروف السفر

أيهذا الدم المُتَحَوِلُ في صدرنا غابة
لعصافيرك الزرقَ أغنيتي
لامتدادك حلمي وخارطة الحب والجوع

ستأتي القصيدة سابحة في الحرائق
وستمضي الى واحة من نخيلك العذب
تمضي لتنتشل الكلمات اليتيمة من يتمها
وتحفر بيني وبين اشتهائي مدى للصهيل

أيهذا الدم المتحول في صدرنا غابة
ستمر التوابيت بعد قليل ورودا ملفعة بالنحيب
وسينسحب الموت من منعطفات الأزقة
امرأة تتهاوى لتمسح وجه لمدينة
شيخ يحث الخطى حاملا بين كفيه مقبرة
نهر من البشر المتسابق نحو الشظايا
انكسار المسافات
انكسار الحوارات
انكسار الحنايا
من وراء البنادق ؟ من أمام الرصاص ؟
من يتلكأ خلف الصراخ ؟
من يخاطر في حمأة الغيث باللقمة السائغة ؟
فاصلٌ بين أغنية وخطاب رديء
وتمضمغ قارئة النشرات السريعة
اخبار تلك التي كشفت عن ملامحها الأطلسية :
« شرذمة من هوامش هذي البلاد
تحطم أروقة الذهب الوطني
وتشوه وجه المدينة مضرمةً نار أحقادها الطبقية
في كل شيء جميل وفي كل شيء ثمين
وفي كل شيء تباركه شهوات الذئاب
وها اقبلوا يكنسون المدينة من وجهها المرمري . »
قبعة تَقْتفي أثر الخطو
تخرج من تحت أشداقها جثة تنفث الدود والانتظار
مرقت طفلة بين أقدامهم

شعـــر

وأشارت الينا وبسمتها تتلاشى على مهل :
إنهم فيلقان
فتذكرت بيروت
تذكرت طفلا يسائلني هل يداهمنا في البلاد البعيدة رعب القذائف
وتذكرت خط التماس ومبنى الاذاعة
اذ يسألون رفيقي عن البرلمان
ونسأل كيف السبيل الى الشام قبل اشتعال الطريق
وبين مكالمتين تقولان إن الدكاكين مقفلة
والمقرات قد طوقت
والمعامل مشرعة للرياح
وقفت أراجع بيني وبين اشتياقي ركام العلاقات
كيف يصير الرغيف بحجم الحصار
وكيف تصير الحدود مجالا لكسب الرهان
وكيف تصير الجبال جداراً
وكيف يساوَمُ ملح البحار ؟؟..
وتذكرت وجهاً كجمرِ ليالي الشتاء
تَسْتَشيط بداوته غضباً
فينبهني لمجال القطيعة
فيلقان وقيل ثلاثة
ورابعهم حقدهم
وكنا بداخلِ ملجئنا نمارس عنفاً وحيداً
عنفاً وحيداً : هو السير ضد التيار
وتذكرت
بطيبوبة الكادحين
نهراً من الرغبات :
كأن استحم بنبع من الثلج في جبل تتداخل فيه الفصول
وان أسمع الأغنيات القديمة في موسم للحصاد
وان أتحدث لامرأة كهبوب القصيدة
اقفر الدرب

وحسبنا الدقائق تلو الدقائق
انتبهنا لملامحنا
وقرأنا وراء ابتسام التحدي اعترافاً برعب الحقيقة
ثم تشكل موكبنا الفرد واحداً واحداً
كما يعبر الياسمين الى هدأة الليل
جاهز قرارُهم
وجاهز رصاصهم
ونافذ قرارُنا
لَنْ تَمُرَّ المَهْزَلَة .

سجن لعلو
الرباط
١١ يوليوز ٨١

أوهام وحقائق الواقعية الإشتراكية

فيصـــل دراج

ليست الاتجاهات متعددة فحسب ، بل يمكن أن نلاحظ

حركات تراجع في الاتجاه الاكثر « تقدما »

انطونيو غراشي

ليس غريبا أن نعود من جديد إلى موضوع الواقعية الاشتراكية ، فتكرار الاعادة يقف على قدميه صحيحا أمام تكرار الأسئلة الناقصة والاجابات الخاطئة ، كما أن تكرار الاعادة يقف على قدميه صحيحا إذا عرف القارىء والكاتب أن الواقعية الاشتراكية لا تعبر عن مدرسة فنية ، أو عن نخبة تتعاطى اللهو بالكتابة ، بل تعبر عن منهج في التفكير يصل إلى النظر والعمل وإلى المجتمع والسياسة . وإذا كان الأمر كذلك ، وهو كذلك ، فان عودتنا لا تتعامل مع اسم « مدرسة أدبية » دعت إلى الثورة وأعطت قيما مجيدة وأثارت الغبار في حوار مستمر ثم ركنت مأزومة تعيد النظر إلى ذاتها من جديد ، بل أن عودتنا تتعامل مع ممارسات أدبية ، ومع موقف محدد للنقد والكتابة . ولأنها كذلك فانها ترجع إلى الاسم في تاريخه ، وتتوسل النظرية المادية لقراءة هذا الاسم في ولادته المجيدة وفي عثاره الأكيد .

من يبدأ بحاضر السؤال ويبحث عن مصادر أزمته ، يعود إلى الماضي ، فيعثر فيه على إجاباته أو على بعضها ، ثم يرجع بالاجابة ليعيد ترميم السؤال ، وحاضر الواقعية الاشتراكية وماضيها حافلان بما يصحح السؤال والجواب ، وحافلان بما يربك السؤال ويقصي الاجابة ، أي أن تاريخ الواقعية الاشتراكية كان ، ولا يزال ، معمورا بتناقضاته التي يتعايش فيها بشكل صراعي الأدب الزائف والأدب الخلاق ، الممارسة الثورية والممارسة الايمانية ، التصور الأيديولوجي والمفهوم العلمي ، أدب الثورة وأدب التبشير السياسي البسيط . وفي جميع هذه

التناقضات كان السلب يصل إلى الممارسة الثورية ، وكان الايجاب يصل إليها أيضا . وما دامت الأسئلة لا تستنير إلا في تاريخها ، فان مقاربة الموضوع تعود إلى التاريخ ، وتبدأ بسطور الأدب الأخلاقي ، وتنير معناه ، ثم تنتقل إلى بدايات أدب الثورة الذي ابتعد عن الأخلاق الزائفة ووصل إلى قرار الممارسة السياسية ، ثم ضل عن الطريق أحيانا ، وأخطأ معنى السياسة في الأدب فعاد بشكل مأساوي إلى ضفاف الأدب الأخلاقي .

الأدب والانسان والأخلاق :

مهما تباين التعريف واختلفت حدوده ، فان الواقعية الاشتراكية تظل لصيقة برسم أساسي وبهدف معلن ، والرسم هو الثورة الاجتماعية ، والهدف هو تحرير « البروليتاري » الذي ينجز في تحريره تحرير المجتمع بأسره ، فالواقعية تدور في مساحة الثورة وتشير إلى تحرير الانسان . مع ذلك ، فان أدب ما قبل ـ الواقعية اقترب بدوره من الانسان المضطهد ؛ اقترب على طريقته ، أي كتب عن « الفقراء » دون أن يفارق دائرة الأيديولوجيا البرجوازية المسيطرة ، وفي مدار هذه الأيديولوجيا رأى « البروليتاري » بعد أن ألقاه في متاهة التجريد ، وعندما تكاثر « الفقراء » ، تحدث الأدب عن « فقراء » المدن ، ثم تحدث عن « فقراء الريف » . والحديث عن الفقر يشي بتناقضات المجتمع البرجوازي ، ويطلق صوتا أو صرخة تحض على العون والاحسان . لقد لامس الأدب البرجوازي ضفاف التفاوت الاجتماعي ورأى فيه حمولة الفقر وأقمطة البؤس ، لكنه أذاب دلالة « الفروق الاجتماعية » في أوهام الأيديولوجيا الأخلاقية وأثير الفلسفة الانسانية المجردة ، فهو يبدأ من الموقف الأخلاقي وينتهي إلى « الفقير » ، بعد أن يجعل منه وجودا مجردا منعزلا عن التاريخ والمجتمع ، وتجريد « الفقير » في غياب التاريخ يعني إرجاعه إلى فرد مجرد ، إلى حالة مجردة ، وعندها يصبح « الفقراء » تراكم أفراد جديرين بالعون والمساعدة . إن تجريد المجتمع في أوهام الأيديولوجيا الأخلاقية يجعل من موقف الأدب من « الفقراء » موقفا مجردا ودعوة واهمة ، إذ أن الأديب في دعواه لا ينطلق من الواقع الموضوعي بل يبدأ بأوهامه الذاتية ، كي يصل بعد حين إلى حل وهمي لانسان مجرد ، أي أن الموقف الأخلاقي في الأدب يدور في دائرية وهمية مغلقة . وفي إطار الوهم تترامى التجريدات الذهنية الخاوية ، ويستمر الواقع المعاش في علاقاته المادية ، أي يظل الوعظ الأخلاقي مراوحا في مكانه لأن سلسلة التجريد التي تحكم الموقف الأخلاقي تعجز عن نقل أثره من « الأديب » إلى « المجتمع » ، لهذا فان الموقف الأخلاقي في الأدب يبدأ صامتا وينتهي صامتا ، وفي صمته يدافع عن النظام الاجتماعي القائم . [1]

ينبغي أن نشير إلى أن اقتراب الأدب من « الانسان العادي » جاء أثرا للثورة البرجوازية ، واستناد هذا الاقتراب إلى ايديولوجيا إنسانوية ـ أخلاقية لا يلغي حقيقة أساسية او حقائق أساسية : فالبرجوازية هي التي جعلت الأدب أدبا ، أي خلقت الشروط المادية لتحقيق دورة الأدب الاجتماعية ، خلقت شروط انتاجه وشروط استهلاكه ، وتحول الأدب إلى ظاهرة اجتماعية تقوم في

قلب المجتمع هو الذي أملى عليه الاقتراب من الانسان « الفقير » وأفضى به إلى « التلوث » بدنس الحياة اليومية ، و « أدب » ما قبل الثورة البرجوازية كان لصيقا بالقصور وبأعتاب الطبقات الحاكمة . إن تحول الأدب في المجتمع البرجوازي إلى ظاهرة اجتماعية لم يجعله يتنزل من سماء القصور إلى دنيا الحياة الاجتماعية فحسب ، بل أخضعه إلى القانون العام الذي يحكم المجتمع البرجوازي : قانون الصراع الطبقي ، ولما كان الصراع الطبقي يحكم مستويات المجتمع الأساسية ، فقد كان عليه ، أن ينتج في موضوعيته آثارا معينة في حقل الأدب . إن الصراع الطبقي في المجتمع البرجوازي قد مهد في شكله العام ، وفي شكله المتميز في حقل الأدب ، لظهور بدايات « أدب جديد » لصيق أو قريب من آفاق الطبقة العاملة .

الواقعية الاشتراكية : التاريخ المشروع :

إذا استعدنا حقائق التاريخ ، وحقائق التاريخ كثيرة ، فاننا نستطيع الاتكاء على حقيقة أساسية : ولدت « الواقعية الاشتراكية » في دلالتها الموضوعية لا في دلالتها الاسمية كأثر للثورة البرجوازية وكأثر للتمايز الطبقي في المجتمع البرجوازي المحكوم أبدا بقانون الصراع الطبقي في مستوياته المتعددة . يقوم أثر الثورة البرجوازية في «سقوط» الأدب من القصور إلى الحياة المدنية ، ويقوم أثر التمايز الطبقي في انتاج أدب قريب من مواقع وآفاق الطبقة العاملة . وإذا اختزلنا الأسماء والتاريخ نستطيع القول : إن الواقعية الاشتراكية ، أو ما عرف بذلك في دلالاته المتعددة ، لم تعثر على زمانها قسرا ، ولم تهبط من ثنايا الفكر ، أو يخترعها إداري واهم ومستبد عاثر الخطى ، وإنما ولدت في « بساطة » التاريخ ، ومساحة حركته ، فحملت سمته أو سماته ، وفي بساط التاريخ الشديدة التعقيد يولد البسيط في موضوعيته المستقلة ثم يذهب في الصراع حيث يفقد بساطته الأولى ويستوي ظاهرة معقدة لم تعلن بساطتها الأولى إلا عن مدى تعقدها القادم . وفي البساطة والتعقيد لم تفارق الواقعية الاشتراكية منطق التاريخ الذي أنتجها ، ظلت قائمة فيه تهمس بأوهامها الكبيرة وتشي بحقائقها الكبيرة أيضا . إن الواقعية الاشتراكية ، أو ما عرف بهذا الاسم ، هي إنتاج لشرط محدد في التاريخ ، ونتاج للصراع الطبقي في حقل الأدب ، وفي التاريخ والصراع تعيش المفاهيم الموضوعية زمان الظلام والاضاءة دون أن تفقد دلالتها الأساسية التي منحها إياها التاريخ .

في حدود الوعظ والأخلاق ، اقترب أدب الطبقة المسيطرة ــ والطبقة المسيطرة في زمن الأدب هي البرجوازية ــ من عوالم الفقر والبؤس ، وأشار في سطوره إلى الثورة التي أنتجته (الثورة البرجوازية ــ ١٧٨٩) وإلى آثار هذه الثورة ، وإذا كانت هذه الاشارة قد ظلت مشروطة بالأيديولوجيا البرجوازية ، فان تناقضات المجتمع البرجوازي ما لبثت أن أنتجت أدبا أكثر قربا من الطبقة المستغلة (بفتح الغين) ، ومع تمايز المجتمع وانقسامه إلى طبقتين أساسيتين : البرجوازية / الطبقة العاملة ، تزايد تمايز الموقف الطبقي في الأدب ، وإن كان التمايز الثاني لا

دراسات

يساوي التمايز الأول بالضرورة . ودخل هذا التمايز في حقل جديد مع ظهور النظرية الماركسية التي أنتجت جملة من المفاهيم تشرح الواقع وتشير إلى آفاقه المحتملة . إن علاقات التكافل بين النظرية الماركسية والممارسة السياسية للطبقة العاملة قد تركت آثارا حاسمة على مسار الطبقة العاملة في مستوى الوعي والتنظيم والفعل السياسي ، وامتد هذا الأثر ليصيب الوعي الأيديولوجي للكتابة « القريبة » من الطبقة العاملة ، ويساعدها ، بالتالي ، على شكل تعامل جديد مع علاقات الواقع . وفي مدار الوعي النظري الجديد ، والممارسة السياسية الحاضرة للطبقة العاملة ولد « أدب جديد » أو أعاد « أدب سابق » ترتيب علاقاته ، أو اقترب « أدب بعيد » من ساحة الصراع الاجتماعي وموقع الطبقة العاملة فيه . ونشأ عن الوضع الجديد تغير في شكل تعامل « الأدب الملتزم » مع الواقع ، فتوارى بحدود لا متكافئة التجريد الأخلاقي ، وتناءى « البروليتاري » المجرد ليأخذ مكانه كعلاقة اجتماعية في طبقة اجتماعية محددة تخوض صراعا سياسيا بَيّن المعالم ، كما تراجع الوعظ الأخلاقي البسيط ليعطي مكانه لأدب ينتج معرفة وتحريضا ، والمعرفة والتحريض فعل نقدي لا يكرس الواقع بل يدعو إلى استبداله بواقع « آخر » .

مهما كانت مفارقات التاريخ ومفاجآته المنتظرة واللا منتظرة ، فان « أدب الثورة الاجتماعية » لم يولد في الفراغ ، إنما أملاه التاريخ ، وفي التاريخ عاش وانكسر ونما ، ومهما تكن مساحة الاسماء ، فان « الأدب الملتزم » ، أو ما عرف بذلك ، قد ربا في مسافة السياسة والمعرفة ، ومايز فيها بين الأخلاق والسياسة ، وبين « البروليتاري » في صيغة الجمع والطبقة الاجتماعية في صيغة المفرد ، وبين العطف والاحسان والثورة الاجتماعية . وإذا قبلنا بآثار الصراع الطبقي في السياسة والمعرفة ، كان لزاما علينا أن نقبل ونقرأ الأدب الجديد ، أو نقبل ونقرأ أدبا ذا موقف أيديولوجي جديد ، يتماثل بموقف الطبقة العاملة أو يقترب منه ، أي يدعو إلى الثورة و « يبشر » بمجتمع جديد ، والدعوة إلى مجتمع جديد تعني رفض المجتمع القائم و« التحزب » إلى موقف الطبقة العاملة . إن دعوة « الأدب الجديد » إلى محاربة النظام الطبقي تتضمن الدعوة إلى قيم ومثل ومعايير جديدة ، وسواء كانت هذه الدعوة قائمة على مفهوم « تناقض علاقات الانتاج » أو على مقولات « الانسان المغترب » والفاقد لجوهره الانساني ، فانه تعين على هذا الأدب أن يرسم نضالات الطبقة العاملة ، وأن يكتب عن « البطل الجمعي » الذي يعبر عن « الكل » من حيث هو علاقة فيه ، وأن يظهر سيرورة « تأنسنه » في نضاله ضد الراسمالية ، و« البطل البروليتاري » كان يمثل في نضاله دلالات جديدة تمس التاريخ والمجتمع و « الانسان » ، فهو لا ينشد « البطولة الأولى » ولا يعيد جموح الفردية البرجوازية ، انما ينطق باسم طبقة ضد طبقة أخرى ، ويرسل قوله ضد تشكيلة اجتماعية من أجل تشكيلة أخرى ، ويلقي الضوء صارخا ضد علاقات اجتماعية لا تسمح بـ « مصالحة » الانسان وعالمه ، بل تنتج الاغتراب المستمر في تناتج « فضل القيمة » المتراكم أبدا . في هذا النضال كان « البطل الايجابي » يسعى إلى العبور إلى « مملكة الحرية » التي تخلف وراءها « مرة وإلى الأبد » تاريخ ما قبل تاريخ الانسان « الشامل » والانتقال من « تاريخ الضرورة » إلى « تاريخ الحرية » ينتج

علاقاته الضرورية المتكئة على تكافل النظرية والممارسة ، والتي « تحقق » تميزها في حقل الكتابة ، حيث يتكشف « البطل الايجابي » من حيث هو « قناع طبقة » وحامل لآفاقها ومنطلقاتها ، وفي العلاقة بين « البطل » والطبقة والتاريخ ، تستعلن العلاقة بين العام والخاص ، الفردي والجماعي ، الطبقي والانساني ، الانساني والتاريخي . وإذا استعدنا مقولات « لوكاتش » وخففنا حمولتها الفلسفية ، نقول ببساطة : سعى نضال الطبقة العاملة في حدوده التاريخية إلى تجاوز تاريخ معين واستبداله بتاريخ نقيض ، وإلى القطع مع مجتمع الاستغلال واستبداله بمجتمع بلا طبقات ، وإلى وأد القيم الفردية واستبدالها بقيم كونية شاملة تمجد « الخلق والانسان والابداع » .

وكما نرى ، فان الأدب الجديد ولد كأثر للتحولات الاجتماعية العميقة ، علما أن كل تحول اجتماعي حقيقي يطرح أسئلة جديدة ، ويقضي بتنظيم العلاقات السابقة والجديدة في شكل جديد ، وفي مدار التحولات ولد الأدب الجديد ، جدته في موقفه الأيديولوجي من العالم ، وجديد وقديم وهجين في شكله الأدبي . ويمكن أن نستعير هنا ، وبحذر شديد ، محاكمة « لوكاتش » التي يقول فيها : « إن نضج وعي البروليتاريا الطبقي ، عبر تطورها الثوري الشامل ، قد أنتج أيضا في ميدان الرواية وفي كل ميادين الثقافة مسائل جديدة ومناهج ابداعية جديدة من أجل حلها »[٢] . لقد طرح تاريخ الطبقة العاملة أمام الأدب « القريب » منه جملة أسئلة ومسائل ، وإذا كان هذا الأدب قد أخذ بحرفية « المضمون » المطروح ، وأعلن عن إخلاصه الشديد في تبني القضايا المرتبطة بمصائر الطبقة العاملة ، فان هذا الأدب قد ناس طويلا في زوايا الظل والابهام قبل أن يعثر ، وفي حالات معينة ، على شكله الأدبي الجديد الذي يتواءم مع « المضمون » الجديد الذي يدعو إليه . ان الاقتراب من جديد الأدب في جديد اللحظة التاريخية للطبقة العاملة يقضي بحذر شديد ، ويمنع أو يرفض كل جواب كسير وموتور : لقد قدم الأدب المرتبط بالطبقة العاملة جديدا أصيلا في جميع ميادين الثقافة ، إن لم يكن قد قدم جديدا لا نظير له في « الأزمنة السابقة » ، فقد أعاد « البطولة 'حقيقية » إلى « الانسان » الذي يصنع التاريخ ، فكتب عن الانسان المنسي ومجد لحظة العمل وسحب « الأدب » من مساحة التسلية إلى حقل العلم والثورة . مع ذلك فان جديد الأدب هذا واكب حدوده التاريخية ، ونعني بذلك ، أن « أدب الطبقة العاملة » جاء من خارجها ، من مثقفين ينتمون إلى طبقة أخرى ، و « البروليتاري » لم يكتب عن فعله التاريخي ، بل ترك هذا لمثقف « عضوي » مرتبط به . أكثر من ذلك ، إن الشروط الاجتماعية للطبقة العاملة ، لم تكن تسمح لها ، وكل سماح محدود ، بقراءة الأدب المكتوب عنها ، هذا إن كانت تقدر على القراءة ، إذ كان هم « العامل » ، ولا يزال في أكثر من مكان وزمان ، تحقيق حوائجه البيولوجية . يضاف إلى ذلك ، سيطرة المعايير الفنية المرتبطة بالطبقات المسيطرة التي « كانت » تحدد في سيطرتها شكل الانتاج والاستهلاك الثقافيين . وإذا أردنا الكلام بوضوح أكثر نقول : إن الهيمنة الثقافية البرجوازية لم تكن تترك الا هامشا صغيرا لولادة وتطورات الاشكال الثقافية المناهضة لها . لهذا عثر الأدب الجديد على « تصوره للعالم » لكنه لم يستطع العثور

بشكل مواز على الأشكال الأدبية الموائمه له ، فظل في معظم الأحيان رازحا تحت تأثير الثقافة المسيطرة .

مع ذلك ، فان رسم عثار « الأدب الجديد » لا يستوي إلا بعد التذكير ببعض الحقائق « الصغيرة » . الحقيقة الأولى أن هذا الأدب لم يكن مراوحا ، فقد كان يعيش في منطقه الخاص علاقة النظرية بالممارسة ، وكان يتكىء على الممارسة وحدودها من أجل صياغة مصيره ، وفي هذه الحدود نشأ « الأدب البروليتاري » الذي اكتشف فيما بعد أنه لم يكن بروليتاريا بقدر ما كان أدبا شعبيا أو شعبويا ، ودراسة ما عرف باسم « الرواية البروليتارية » يعطي جملة مؤشرات في هذا المقام . الحقيقة الثانية هي نسبية المعرفة التي كانت تحكم ممارسات الطبقة العاملة وممارسات الأدب المرتبط بها ، ونعني بنسبية المعرفة هذه أمرين ، أمر يشير إلى التاريخ ويفصح عن حجم الخبرة في ممارسات الطبقة العاملة ، أما الأمر الثاني فيرتبط بالفلسفة النظرية والعملية لهذه الطبقة ، والتي تربط بين النظرية والممارسة ، وتنفي كل مثال نهائي منجز ، وتناضل باستمرار من أجل مثال جديد تهدمه بعد حين . أما الحقيقة الثالثة فهي حقيقة ملموسة وناطقة وصادقة : انها مساحة التجريب الفني الذى عاشه ، ولا يزال الادب المرتبط بالطبقة العاملة والذي تمثل في الانجازات الثقافية العظيمة التى اعقبت ثورة أكتوبر ، وفي تجارب المسرح الألماني في العشرينات ، وفي الرسم الجداري في المكسيك ، وفي المدارس الفنية المختلفة التي عرفتها البلدان الرأسمالية قبل ظهور الفاشية .

إن الحديث عن التاريخ المشروع للواقعية الاشتراكية ، هو حديث عن التطور « الطبيعي » للأدب المرتبط بنضال الطبقة العاملة وطموحها السياسي ، هذا الأدب الذي واكب في ولادته صراع « الطبقة » من أجل التحقيق التاريخي لذاتها ، فتعلم منها ، وحاول تعليمها ، فأعطى في الحالتين جديدا . وأمام واقع هذا الأدب الذي يدعمه واقع التاريخ الصادق ، يتضاءل اسم « الواقعية الاشتراكية » ، وتتراجع كل الأسماء الرسمية ، إذ أن حركة الواقع الموضوعي أكثر خصوبة وتنوعا من كل التعاليم الادارية ، لأن هذه التعاليم أدت إلى تطور معاق للأدب . وأرجعت « أدب الثورة » إلى مساحة الوعظ والأخلاق الأولى ، أي أرجعته إلى تخوم المساحة التي جاء نقيضا لها .

الواقعية الاشتراكية : التاريخ المعاق :

متى يبدأ تاريخ « الواقعية » المعاق ؟ لا يبدأ هذا التاريخ بثورة أكتوبر ، لأن هذه الثورة سمحت في سنواتها الأولى بتطوير مدهش ولا نظير له لكل فروع العلم والثقافة ، ومن يرجع إلى « العشرينات » وبداية « الثلاثينات » يلمس أثر الثورة في الثقافة ، ويتلمس تفاصيل الابداع والتجريب والبحث المطلق السراح . لذلك نقول إن تاريخ « السلب » بدأ في اللحظة السياسية التي تدعو إلى احادية القول والشكل والتأويل ، أي بدأ في لحظة « النموذج الأدبي » الذي يفرض كتابة العمل الأدبي قبل كتابته ، وكتابة المكتوب قبل كتابته تعني إخضاع العمل الأدبي إلى المعايير الجاهزة التي لا تعبأ بالشكل الفني وانما ترصد دلالته الايديولوجية التي لا تستوي في نظرها إلا

كدلالة تبريرية متمثلة ، أي لا تقبل إلا بالأيديولوجيا الوظيفية ـ التبريرية التي تمجد « النظام القائم » وترسم الواقع الاجتماعي كما يريده النظام القائم . ترتد مأساة الأدب في زمن « عبادة الشخصية » ـ كما يقال عادة ـ إلى وهم المثال والمعيار ، الذي كبح حركة الانتاج الأدبي في الاتحاد السوفييتي ، ثم امتد وانتشر ليعيق إنتاجات أخرى ، وإذا كان بعض الأدب قد تطور في زمن « النموذج المعهود » فان هذا التطور لم يتم بفضل وهم النموذج وإنما تم على خلاق وفراق معه .

إن تراجع الأدب المرتبط بالثورة البروليتارية لا يعود إلا وهم النموذج فحسب ، بل يعود أيضا إلى دلالة الأدب في الأيديولوجيا الرسمية ، فالأدب يرفض كل نموذج ، لأن حركة الأدب هي حركة بناء وهدم مستمرين ، وامثال الأدب لنموذج مسبق تعني إلغاء البحث والكاتب والمكتوب ، أي إرجاع الأيديولوجيا الأدبية إلى ايديولوجيا عامة تعيد القول المباشر وتنفي اللغة الأدبية والعمل الذي ينقلها من مستوى إلى آخر . وعندما يصبح الفن أيديولوجيا تنتفي المعرفة الفنية وتعيد عمل الايديولوجيا الوظيفية التي تحجب حركة الواقع الموضوعية وتستبدل الواقع بآخر موهوم لا يتوافق مع المعطيات الموضوعية بل يتواءم مع طموحات القيادة السياسية . إن سقوط الأدب / الفن إلى مستوى الايديولوجيا التبريرية يشير إلى نقص في الواقـع ، وإلى « انحـراف » في السلطـة السياسية ، والنقص والانحراف لا يرممان إلا بالكتابات الزائفة .

وما دمنا نربط زمن « الأدب المعاق » بزمن « انحرافات » السلطة السياسية ، فانه يتعين علينا أن نعود إلى تعاليمها ، ونبحث فيها عن « النظرية الصامتة » وعن حرمان « النظرية الناطقة » لأن الناطق الوحيد في زمن السل,ة الكلية هو المعيار الاداري ، والتعاليم العامة والمواعظ الخطابية ، أو لنقل إن الناطق الوحيد هو المعيار العام الذي يتكشف نقصـه في التخصيص ، ويحتجب نقصه في إطار التجريد العام . يقول « جدانوف » في المؤتمر الذي أطلق رسميا اسم الواقعية الاشتراكية ـ ١٩٣٤ :

ـ « لقد دعا الرفيق ستالين كتابنا بمهندسي الأرواح البشرية . ماذا يعني ذلك ؟ أن تكون مهندسا للأرواح البشرية يعني أن تقف بثبات وبصلابة على أرض الحياة الواقعية ، الأمر الذي يفرض انقطاعا مع رومانتيكية النموذج القديم ، التي رسمت حياة لا وجود لها وأبطالا لا وجود لهم ، دافعة بالقارىء بعيدا عن تناقضات واضطهاد الحياة الواقعية باتجاه عالم مستحيل ، عالم الأحلام الطوباوية . إن أدبنا الذي يقف بثبات وبصلابة فوق قاعدة مادية ، لا يستطيع أن يكون مناهضا للرومانتيكية ، بل يجب عليه أن يخلق رومانتيكية من نمط جديد ، رومانتيكية ثورية . نحن نقول إن الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للفنون الجميلة السوفيتية وللنقد الأدبي ، وهذا يفترض أن تدخل الرومانتيكية الثورية في الابداع الأدبي كمركب أساسي ، يعمل لصالح حياة حزبنا الشاملة ، و لحياة الطبقة العاملة .... » (٣) . بعد هذا التعميم الفضفاض ، يذكر « جدانوف » بالشروط الضرورية للابداع ، والشرط الكافي واللازم لديه هو المنهج المكتوب « المتفق عليه » الذي لا يعترف باللحظة الديمقراطية ، ولا يقبل بصراع النزوعات ، ولا يرضى

بمحاولات التجريب ومشرعية البحث،اذان شرط الابداع لديه لا يستقيم إلا بحزمة التعاليم:« وهكذا فان الكتاب السوفييت يملكون كل الشروط الضرورية من أجل إنتاج أعمال تتناغم مع طبيعة زماننا ؛ أعمال يستطيع الشعب أن يتعلم منها ، وأن تكون فخر الأجيال القادمة »[٤] . وفي حديثه عن الابداع لا يتعرف « جدانوف » على البرهان الداخلي ، إذ أن ذلك يقوده إلى تحديد غير مرغوب ، بل يذهب إلى البرهان الخارجي الحاضر أبدا في انحطاط « الأدب البرجوازي » وضياعه المقيم : « عن ماذا يستطيع الكاتب البرجوازي أن يكتب ، وما مصدر الالهام الذي يعثر عليه ، عندما يندفع العالم مرة أخرى ، إن لم يكن غدا ، إلى هوة حرب امبريالية أخرى ؟ إن الأدب البرجوازي يعيش الآن حالة لا تسمح له بخلق أعمال فنية »[٥] وهكذا يصبـح « الأدب البرجوازي » مشجب النقص الداخلي وحامل البرهان الغائب ، وهذا الحامل يأخذ أبعادا مدوية في مداخلة « كارل رادك » التي تحقق كل شروط الخطابة حتى تصل إلى حدود الرجم وتغييب المعرفة و الى المعرفة الزائفة :

« لقد أصبح أدب الراسمالية المحتضرة عقيما في أفكاره ، فهو عاجز عن رسم تلك القوى الجبارة التي تهز العالم ، وعن رسم عذابات موت القديم وولادة الجديد . ان ابتذال المضمون يتجانس كليا مع ابتذال الشكل في الأدب البرجوازي العالمي »[٦] وبالاعتماد على كلمة الابتذال يعاين « رادك » حالة « بروست » و « جيمس جويس » حيث «يتكشف العالم القديم في أدب بروست ككلب أجرب عاجز عن القيام بأي عمل كان » ، إلى أن يلاحظ : « ان الاهتمام بجويس هو تعبير غير واع لميول بعض كتاب الجناح اليميني ، الذين توافقوا مع الثورة دون أن يفهموا عظمتها »

وهكذا يؤطر الأدب في أعراف النزعة الأخلاقية التي تفصل في الأدب ما بين المبتـذل والمتسامي ، وما بين النقي والعطن ، فكأن المادية الجدلية قد فارقت مركباتها ، واستعادت كل خصائص المثال الأخلاقي « القديم » . وقد امتدت هذه النزعة الأخلاقية حتى لامس رذاذها مداخلة كاتب عظيم هو « مكسيم غوركي » :

« الحياة كما تنشدها الواقعية الاشتراكية إنجاز وإبداع يهدف إلى تطوير لا ينقطع لملكات الانسان الفردية والتي لا تقدر بثمن ، في سبيل انتصاره على قوى الطبيعة ، ومن أجل الحفاظ على صحته وإطالة عمره ، ومن أجل السعادة المثلى للحياة فوق الأرض بتوافق مع التطور الثابت لانجازات الانسان »[٧] .

يطرح الاقتراب من السطور السابقة ومن النصوص المرتبطة بها جملة قضايا تمس المنهج النظري الذي تعتمده الأطروحات المشار إليها ، ومساءلة هذا المنهج تنطق بسلسلة انحرافات نظرية أولها ثنائية الدوغمائية ــ الليبرالية اللصيقة بثنائية الاقتصادية ــ الانسانوية المميزة بشكل عام للممارسات الستالينية . تستعلن الدغمائية في فرض جملة معايير نظرية جامدة بعيدة عن ديالكتيك الحياة الواقعية ، أما الليبرالية فتتجلى في عبادة الانسان وتمجيد طاقاته المبدعة ،

أو لنقل إن الانحراف الأول الذي يبتعد عن الواقع ويهيم في التعاليم المجردة لا يلبث أن يقترب من الواقع ولكن في تجريد جديد هو « الانسان المبدع » ، ولما كان الوصول إلى « الابداع الانساني » يهبط من مسالك التجريد كان عليه أن يقع في تجريد مثالي آخر هو الأخلاق ، حيث يصبح الانسان مبدعا في طبيعته ، ويغدو الأدب أخلاقا والكتابة تعظيما لتخارج الكمون الانساني . في حدود هذه الرؤية الأخلاقية يستقيم معنى الأديب « كمهندس للأرواح ـ ستالين » وتعثر جملة « غوركي » الشهيرة على معناها : « علم الجمال هو دين المستقبل » ، وبذلك تدور التعاليم في مساحة تقترب رغم نواياها الطيبة من اللاهوت ، كيف لا ، والأديب مهندس للأرواح ، فكأن كتابته ، والحالة هذه ، تهبط من جوهره الخاص وتعطي أثرها في جوهر آخر بمعزل عن جملة ضرورية من التحولات الاجتماعية . وعندما نقترب من « دين المستقبل » ومفهوم التحـولات الاجتماعية نصل إلى نقطة جديدة جديرة بالاضاءة . إن التأكيد على دور الأدب في الحيـاة الاجتماعية هو تأكيد صحيح ومشروع ، لكن هذا التأكيد يخسر الكثير من مشروعيته عندما يتكىء على سياسة ثقافية معمورة بالأخلاق وبالنزعة الانسانية ، إذ أن الأمر الأساسي في الثورة ، هو ليس تعميم القراءة والكتابة فقط ، بل إنتاج شكل جديد من المعايير الفنية ، وانتاج أشكال جديدة من الانتاج والاستهلاك الفنيين ، بحيث يسمح الانتاج واستهلاكه بهزيمة المعايير القديمة المسيطرة وتثبيت معايير نسبية جديدة تعبر عن دلالة الثورة الاجتماعية الشاملة . لقد أنتجت ثورة أكتوبر تحولات جذرية في المجتمع السوفيتي ، وانعكس هذا الأثر في الميدان الثقافي بمحاربة الأمية ، وتعميم القراءة ، ونشر المعارف الأدبية ، لكن السياسة الثقافية في ثنائيتها الدوغمائية ــ الليبرالية أعادت نشر « القيم الانسانية الكونية » ، أي أن دورة الأدب ، قد تمت بمعنى ما ، بانفصال نسبي عن المفهوم الماركسي للأدب وللوعي الاجتماعي . لذلك ، قلنا ، إن تعميم القراءة والكتابة لم ينتج أشكال إنتاج واستهلاك فنيين جديدين . وهنا نلمس التعارض بين التغيير التكنقراطي للمجتمع والتغيير الثوري له ، فالتغيير الأول يسمح بتغيير كمي جديد ــ نشر القراءة والكتابة ــ أما التغيير الثوري فانه يوافق بين الكم والكيف ، أي يسمح بشكل جديد من التعامل مع أشكال القراءة والكتابة .

إذا كانت ثنائية الدوغمائية ــ الليبرالية قد تركت وراءها ركاما في حقـل السياسـة الثقافية ، فان هذا الركام قد انتشر بالضرورة ووصل إلى الأدب ، حيث أصبح دور الأديب إرسال قول واعظ ، وحيث أصبح الحديث بالشكل الجديد انحرافا يمينيا ، لهذا رجم « رادك » بروست وجويس قبل أن يرجم ستالين أصحاب الأشكال الجديدة ، ونلاحظ في موقف « رادك » جملة من التناقضات والمفارقات المأساوية ، فهو يرفض « الشكل الأدبي » بسبب « وجوده في مجتمع منحط » ، فكأنه يعلن بذلك أن المجتمع البشري ينقسم إلى مجتمعين ــ جوهرين : الجوهــر الاشتراكي / الجوهر البرجوازي ، في الجوهر الأول تتحرك الأشكال الاشتراكية ، وفي الجوهر الثاني تتحرك الأشكال البرجوازية ، حتى نظن أن الأول اشتراكي مطلق غادره الصراع الطبقي منذ زمن ، وأن الثاني رأسمالي مغلق فارق الصراع منذ زمن ايضا . يساوي «رادك» بين مستويات المجتمع الثلاثة ، المستوى السياسي يساوي الاقتصادي ويساوي الايديولوجي ، ثم

يقذف بالمستويات كلها في دائرة الانحطاط . ينفي هذا الموقف دور الأشكال الطليعية في الاحتجاج ضد المجتمع الرأسمالي ، وينفي فيها أيضا تاريخ الأشكال الأدبية الطليعيةالتي لم تمتلك سمة طليعيتها الا بسبب شكلها ذاته الذي يحتج وينتج معرفة ويضيف الى الادب جديدا ، كما ينفي حوار الاشكال الادبية وانفتاحها على بعضها لكن « رادك » في موقفه من « جويس » لا يحمل على « الشكل البرجوازي » بل يحمل ضد كل شكل جديد قبل أن يستقر في تعاليمه الطهرانية التي تقبل بوحدانية القول والكتابة والتأويل .

ومهما يكن من أمر الأدب والسياسة الثقافية ، فان كل الركام والرماد يصدر عن شكل السلطة السياسية المأخوذة بالتنظيم والتخطيط والتكتيك ، والتي اعتقدت أن التحويل الثوري للمجتمع يمكن أن يأتي من خارج المجتمع ذاته ، يأتي من الادارة السياسية التي تبدأ من الانتاج وتذهب إلى الانسان ، أو تذهب من الانسان المجرد إلى الانتاج ، وفي الحالتين يظل الانسان خارج القرار . والبحث في الكتب والتاريخ يفصح عن اسم هذه السياسة ، والاسم في الماركسية هو الارادوية / الاقتصادية ، التي مارست عبادة التكنيك والتخطيط ، وأخذت بمفهوم الغائية في الممارسات الاجتماعية ، واعتمدت مفهوم الثنائية في أكثر من مكان وزمان . وسنقترب الآن ، وباختزال ، من هذه الأعراض ، حتى نرى ، من قريب أو بعيد أثرها السلبي على تطور الأدب ، أو كي نرى بوضوح نسبي علاقاتها مع « نظرية الواقعية الاشتراكية » .

١ ــ الأدب في النزعة التقنية : من يرجع إلى مداخلة « جدانوف » في صفحاتها الكاملة يعثر على « عبارات صغيرة » مثل « نحن نقول ، وهذا يفترض ، يجب أن ... » وفي هذه الكلمات يلزم « أدباء الواقعية » بتحقيق منجزات معينة ، أو يلزم « شغيلة الآداب والفنون » ببناء ما أوكل إليهم بناءه ، ولا تتضح « الخطة الأدبية » هنا إلا إذا تذكرنا بعض الشعارات الشهيرة في الحقبة الستالينية ومنها : « الكادر يقرر كل شيء » ، و « التكنيك يقرر كل شيء » . إذا جمعنا بين كلمات « الشغيلة والكادر والتكنيك » وعدنا إلى التاريخ والكتب ، لمسنا معنى المفهوم التقني للأدب أو لمسنا شكل تعامل « الكادر الاداري » مع « شغيلة الآداب والفنون » . تستدعي ثنائية الكادر / التكنيك مقولات الانتاجية ، الفاعلية ، زيادة المردود ، ثم تتسع المقولات بالضرورة فتصل إلى مقولة أساسية هي التنظيم الذي يعتبر عنصرا حاسما في عقلنة الانتاج وزيادته ، وفي هذه الثنائية يأخذ العمل « معنى خاصا » ، تصورا صوفيا ، أو يصبح كما يقول « دومينيك لوكور » ميتافيزياء العمل ، والميتافيزياء تقصي المادية أو تدخل عنصرا ميتافيزيائيا إلى المادية ، وعندها يأخذ التكنيك تصورا طبيعيا (يبتعد عن علاقات الانتاج) في علاقات انتاج محض تقنية ، الأمر الذي يعني أن عملية العمل لا تتحقق في عملية إنتاج قائمة في علاقات انتاج محكومة بالصراع الطبقي ، بل تصبح فعلا ميكانيكيا متلائما مع أفعال ميكانيكية أخرى ومكملة لها . إن إعطاء التكنيك مكان الأولوية بالنسبة لعلاقات الانتاج يرجع هذه الأخيرة إلى محض علاقات تقنية ، ويجعل من التكنيك محركا للتاريخ ، أي « يستولي » التكنيك على مكان الصراع الطبقي . وعندما تصبح علاقات الانتاج تقنية فان العنصر الضابط لسيرها هو التنظيم ،

والتنظيم يفرض حذف جميع « التناقضات » التي تعيق عملية الانتاج . وفي هذا الاطار يصبح دور الأفكار هو تحقيق التنظيم ، وتغدو الايديولوجيا هي « تنظيم الأفكار التي تعبر في كل لحظة تاريخية عن أشكال تنظيم العمل » ، [٨] .

في حدود التصور التقني للعلاقات الاجتماعية يأخذ التحول الايديولوجي والثقافي شكلا ميكانيكيا يستبعد الصراع والتناقض ويتآلف مع المؤشرات المثالية للنظرية والادارة . اذا بحثنا عن الاديب والادب في وهم التكنيك نعثر على مفارقات عديدة : يصبح الاديب عنصر ضبط في الوعي الاجتماعي ، وكي يحقق ذلك عليه ان يضبط وعيه اولا ، اي عليه ان يضبط الشرط الاجتماعي الذي ينتج وعيه الذي يستلزم بدوره انضباطه ـ الذاتي . كما يصبح الادب باسره عاملا في تنظيم عمليه الانتاج الاجتماعية ، اي يصبح كتابة ذات مضمون ادواتي ـ استعمالي ـ تربوي . ولما كان تنظيم الانتاج لا يستوي الا في مدار التنافس والتناغم كان على الادب ان يتماثل ، ويتساوى ويبتعد عن كل رنين هجين يضر بتوافق العلاقات . ينتج عن ذلك ان فعل الكتابة لا يقوم في التصور التقني الا في اطار تماثل الكاتب والمكتوب ، وفي خضوع الكتابة في طرفيها الى معايير الادارة الخارجية ، او الى متطلبات التكنيك الذي لا يقبل بالضرورة ولا يرضى بالاشكال الجديدة ، ولا يقر بمفهوم الصحيح والخاطىء ، اي يرفض كل شكل من التجريب لا يؤمن المردود المطلوب .

٢ ـ **الادب في النزعة الغائية** : من يبدأ بمفهوم خاطىء يكمل دورته في الخطأ ويصل الى مفهوم خاطىء جديد ، والبدء بصنمية التكنيك يفضي الى ضباب الغائية ، اذا كان التكنيك هو ضامن الانتاج ، فان اتقان التكنيك وتطوير ادواته يقود الى اتقان الانتاج وتطويره واتقان التكنيك فعل تتولاه الادارة وترسي له التعاليم اللازمة وعلى ذلك فان دور الادارة هو استعمال افضل السبل المكنة وافضل « البشر » من اجل الوصول الى غاية محددة ، او التدخل في عملية الانتاج من اجل اقصاء العناصر الضارة وتثبيت العناصر الجيدة واقصاء كل الشروط التي يمكن ان تعيق التطور المنشود . وهكذا يبدأ التصور التقني للمجتمع بالارادوية ثم يدفعها الى آفاق هجينية فتلتقي بالتصور الغائي للعالم . فما دام التكنيك هو ضامن التقدم ، فان ضبط عناصره المادية والبشرية يجعل المجتمع الاشتراكي يسري في زمانه المتناغم والمتجانس نحو غاية محددة . بشكل آخر ان « انتهاء » الصراع الطبقي في المجتمع الاشتراكي وانعدام التناقضات فيه يجعله كيانا صافيا يحمله التكنيك بهدوء من مرحلة الى أخرى دون مراوحة او ركود او تراجع . اذا اضفنا الى هذا التصور مفهوم التاريخ عند ستالين ، والتاريخ لديه يمشي ثابتا نحو غايته المنشودة محمولا بقوانين التطور والارتقاء ، وصلنا الى مصادر النزعة الغائية في التعامل مع العلاقات الاجتماعية . ولما كان للأدب علاقة اجتماعية كان لزاما عليه ان ينضوي في اقاليم التطور والارتقاء ، او لنقل كان على الادارة والكادر ان تخلق قواعد الادب ثم تتركه يمشي في مسار التطور والالاتقاء . ينتهي هنا الصراع في القراءة والكتابة ويصبح الكاتب والقارىء

دراسات

انعكاسا لجوهر المجتمع الذي يعيشان فيه ، والمجتمع التقني ، كما نعلم ، لا يعرف التناقض لانه مجتمع « بلا طبقات » .

تأخذ الكتابة في التصور التقني / الغائي دلالة جديدة ، وفي دلالتها تكبو ، فهي انعكاس لمجتمع متناغم يسير نحو هدفه وغايته ، ولأنها انعكاس فعليها ان ترسم مسار الارتقاء ومقام التطور الهادىء ، واذا خالفت الارتقاء ورسمت لحظة التناقض ولحظات الصراع اقصيت من عالم الكتابة ، ووقفت حسيرة امام نعوت الارتداد و التحريفية والتلوث البرجوازي ، مع ذلك فالامور لا تسير بارتقاء الا اذا ثلمت معنى الكتابة ، لان ارجاع الكتابة الى مجرد انعكاس لمسار مرتق ومتناغم يعني الغاء دلالة الكتابة ، وانتهاء دور الممارسة الكتابية التي تسعى دائما الى رسم المجتمع في تناقضاته ، اكثر من ذلك ، ان القبول بعلاقة التوافق بين الكتابة ومسار الواقع يعني ان الكتابة تنقل حركة الواقع بشكل صحيح ومستقيم ، لكننا نعلم ان الادب لا يستطيع ان يعكس الواقع ، لانه في موضوعيته الناقصة هو انعكاس لانعكاس : اديب ينقل الواقع الى النص لان الواقع لا ينتقل وحده الى السطور وهذا الانتقال يتم مشروطا بوعي الكاتب وشكل تكنيكه الادبي ومدى موائمته للواقع المكتوب ، اي ان الادب ليس مرآة للواقع لكنه بناء له وانتاج يتم عبر نمط خاص من الاستعمال اللغوي وعبر قواعد بناء محددة ، وفي هذا البناء والانتاج يقترب العمل الادبي من الواقع ولكنم لا يصله ابدا . لذلك فان القبول بمعنى انتاج الادب يكشف دعوى العلم الزائف المحايث لادب الانعكاس في حقله الغائي ، والذي يعلن في وهمه انه ينقل المسار الموضوعي للواقع الى مكسار الكتابة .[٩]

اذا كان ارجاع الادب الى علم زائف يشي بابتعاد « الكاتب » عن معرفة الواقع ومعرفة اللغة الادبية فان هذا الارجاع يشي ايضا بفكرة مثالية قديمة هي قصدية الانسان التي تقوم محتجبة في داخله وتدفعه الى الهدف المنشود ، وكأن غائية الواقع المستقيمة تعثره على نظيرها المطلوب في جوهر قائم في داخل الكاتب يحدد سلوكه ويرسم منطلقاته نحو غاية معينة تتوافق مع غاية البيئة التي يعيش فيها ، واخيرا ينبغي ان ننكر ان المفهوم الغائي للتاريخ لا يتعامل مع الادب ، الا عبر مقولة قديمة ايضا هي نفعية الادب اي انه لا يقبل من الادب الا ذلك الشكل الذي يرسم مسار الارتقاء ويحرض القوى العاملة من اجل دفع المجتمع باقصى سرعتها نحو الغاية الاخيرة في مسار الارتقاء .

٣ ــ **الادب البرجوازي/الادب البروليتاري** : الدعوة الى ثقافة بروليتارية صحيحة في اصولها النظرية ومشروعة في منطلقاتها السياسية ، لكن المسألة كما قلنا ليست هنا ، فهي ترقد في جملة التعاليم التي تسعى الى ثقافة بروليتارية بعد ان تشوه وتختزل المبادىء النظرية التي تنطلق منها . فالماركسية تقول ان نهاية الصراع الطبقي تتحقق في المجتمع الاشتراكي في سلسلة اشكال طويلة ومختلفة من الصراع الطبقي ، اي ان الصراع الطبقي لا ينعدم الا في الصراع الطبقي ذاته ، مع ذلك فان الممارسات البيروقراطية تلغي الصراع بالقرار السياسي ، وبالايديولوجيا الرسمية التي تكتبها فئة اجتماعية تسمي : « الكادر » ، ثم تتسع

« الايديولوجيا » فتعلن بداية ونهاية مجتمع بلا طبقات ، ولأنه كذلك ، اي مجتمع بروليتاري محض ، فعليه ان يعثر على علمه وعلى ادبه ، على « العلم البروليتاري » وعلى « الادب البروليتاري » وهكذا فان الممارسة البيروقراطية تستبدل مفهوم تطوير الثقافة البروليتارية بمقولة اختراع الثقافة البروليتارية ، وبين التطوير والاختراع مسافة مستقيمة وتناقض ووحدانية وتعددية ودغمائية وتجريب وجماهير فاعلة وجماهير ممتثلة . وبعد الاختراع يصبح المجتمع البروليتاري جوهرا مختلفا عن جوهر المجتمع الرأسمالي ، وتصبح حقول العلم والثقافة فيه مختلفة ومناهضة في اختلافها لعلم وثقافة المجتمع الرأسمالي [١٠] والآن كيف تنعكس هذه القسمة الشكلية على حقل الادب والكتابة الادبية ؟

تختزل القسمة تاريخ الادب الى نقيضين اساسيين : التيار الواقعي في الادب والتيار المناهض للواقعية ، واذا سألناها عن معيار القسمة تجيب : موقف الادب من المجتمع ، واذا اعدنا السؤال عن الشكل الادبي ومعياره اشارت من جديد الى الشكل الواقعي والشكل اللا واقعي ، وبعد تقرير جدانوف اضافت الى كلمة لا واقعي نعتا جديدا هو : شكل برجوازي منحط ، ان هذه الرؤية الضيقة تحاكم تاريخ الادب في ماضيه من وجهة نظر الحاضر الضيق وترفض اي انتاج او اعادة انتاج للاشكال الادبية الماضية ، مع ذلك فهذا الموقف متسق مع ذاته لانه لا ينطلق من التحديدات المادية بل ينغلق في الجوهر ، لهذا دفع بالادب الى جوهر الطبقة العاملة فنادى بادب بروليتاري يرسم « سايكولوجيا البروليتاريا » ، ومزاياها السابقة واللاحقة فكأن البروليتاريا ولدت وتلد نقية معمورة بالنقاء الايديولوجي والوعي النظري الكامل ، اي تحولت الى جوهر صوفي ، وقد تعمم النقاء الايديولوجي المشار اليه فوصل الى الكاتب البروليتاري الذي لا يكتب الا عن القيم الايجابية وعن « القيم الانسانية الكونية » ثم اكتملت الصورة مع وصول « البطل الايجابي » الذي قدمته الكتابة كلحظة اتساق مطلقة تنشد النصر والشهادة وتنسى في نضالها كل نقاط الضعف الانسانية . لقد ادى هذا التصور البسيط الى تقديم صورة تخطيطية وميكانيكية للبطل الايجابي ، وسجن الادب في جوهر الطبقة وبطلها ، وحجب عنه الامكانيات اللا متناهية لرسم الحياة الواقعية في خصبها وغناها وتناقضها . اكثر من ذلك ، لقد تخلى « الادب البروليتاري » في لحظات معينة عن دوره التحريضي البسيط ، وامسى كتابة دائرية واهمة ، اي اصبح « الادب البروليتاري » هدفا في ذاته ، نموذج كتابة مستقيمة تردد اقوالا حرمها الصراع الاجتماعي من مصداقيتها الاولى منذ زمن .

الواقعية الاشتراكية : الزمن الناقص :

في فترة عرفت باسم فترة « ذوبان الجليد » وانتهاء عهد « عبادة الشخصية » وافول زمن « انتهاك الشرعية الاشتراكية » ظهرت كتابات جديدة ومحاولات « بحث جريئة » عادت الى الماضي لتفتش عن انحرافاته وتبحث عن مصادرها ، وقد اشتد بها الحماس حتى طالبت بمحاكمة الماضي كاملا . وقد طفح الحماس احيانا فضل طريقه الى زوايا الليبرالية والانتقائية ، و « التحريفية » وفي محاكمة الماضي ، والماضي لا يغيب ، وصل النقد والرفض واعادة التقييم الى « نظرية الواقعية

الاشتراكية » فاحتفظ البعض بالاسم مقدسا لا يمس ، وانتقد البعض بحياء بعض ظواهر السلبية وضاع بعض ثالث في غمرة الحماس وغيوم النزعة الانسانية فوصل الى « واقعية بلا ضفاف » والى « واقعية بالف وجه » واعيد في الحوار الاعتبار او هوامش منه الى كافكا وبروست وجويس كما ارتاح « مايرهولد » في قبره فادرج في تيار الفن الاشتراكي . لكن اعادة دراسة « الواقعية » لم تصل الى منتهاها المطلوب لانها جاءت غائمة منذ البدء او خاطئة منذ البدء ، فلم تعثر على اصولها المادية الا نادرا وظلت تدور بين طرفين لا تنقطع جسورهما هما الدوغمائية والليبرالية ، او هما الاقتصادية والانسانوية ، فمقابل مقولات التكنيك والعلم البروليتاري ظهرت مقولات الانسان والقيم الانسانية ، وشط « غارودي » في انسانيته حتى وصل الى رحــاب الكنيسة ، في حين عاد « فيشر » الى حلم الحرية الكاملة التي ترفض كل قيد سياسي . ان مراوحة المشروع النقدي ، لمفهوم « خاطىء » او « ناقص » لا يعود فقط الى المنطلقات النظرية الشائهة التي اعتمدها وانما يعود ايضا الى جزئية هذا النقد وطابعه الايديولوجي بالمعنى السلبي للكلمة والى استمرار الماضي في الحاضر والى رفض الطبقة العاملة بالمعنى السياسي لاعادة كتابة وقراءة تاريخها بشكل نقدي ، إذ ، ان المراجعة النقدية لمفهوم خاطىء في الماضي لا تستقيم الا بعد اخضاع الماضي كله الى دراسة ماركسية تسمح بتقري مواقع الثورة فيه ومواقع الثورة المضادة ايضا ، لهذا كان منطقيا ان تستمر « نظرية الواقعية الاشتراكية » في وضوحها وفي غيومها ، في صحتها وفي خطئها ، في اسمها وفي دلالتها ، فمشروع نقد علاقة في مسار الطبقة العاملة بالمعنى السياسي ، اي في مسار الحركة الشيوعية العالمية ، لا يصل الى منتهاه الا اذا استقر كعلاقة في جملة علاقات اخرى تخضع لنقدها الصحيح ايضا . والذي حدث في نقد « الواقعية » ان هذا النقد جاء من بعض « العلاقات الفوقية » في الحركة الشيوعية، فيلسوف ينقد الادب بمعزل عن سياسي لا ينقد السياسة ، ولما كان نقد الادب يصل الى نقد السياسة بالضرورة ، اي يصل الى نقد ما يرفض السياسي نقده ، كان على النقد ان يبقى ناقصا ، او كان على الناقد ان يغادر صفوف الحركة التي انتمى اليها ، اكثر من ذلك ، ان الفصل بين نقد الادب ونقد السياسة ، والفصل مستحيل ، دعا بعض الباحثين الى الصمت ، ودعا بعض آخر الى الانتهازية النظرية ، التي تقبل بعلاقة معينة ، وترفض علاقة اخرى ، في حين ان مجال البحث يقضي بقبول العلاقتين او رفضهما ، ان جزئية النقد المعمور بضباب نظري لا بد منه اعطى من جديد جملة معايير ودراسات تنزع الى المثالية والى التجريد العام المنعزل عن الواقع وعن الصراع فيه ، وعندما نومىء الى عزلة النظرية عن الواقع نؤكد من جديد ان نظرية الادب لا تصل الى بداياتها الممكنة الا عندما تدرس « علاقات الادب » في ترابطها مع جملة العلاقات الاجتماعية .

ان الرجوع الى « ماضي النظرية » هو ضرورة نظرية لتطوير النظرية ذاتها ، فماضيها هو شكل او اشكال ممارساتها ، ونحن نعلم ان الممارسة في علاقتها مع النظرية تأخـذ مكان الاولوية ، اذ ان النظرية لا تتطور ولا تحصل على جديدها النظري الا في حدود قدرتها على قراءة مساحة الممارسة واستخلاص الدروس الضرورية منها ، وكما ان تحليل الماضي هو ضرورة

سياسية للحركة الشيوعية ، فان العودة الى « ماضي النظرية » في استقلاله الذاتي النسبي هو ضرورة نظرية ، واغفال هذا الماضي وتهميشه او اختزاله في دراسات هامشية يجعل النظرية تراوح في دوائر الليل والغبش والنور والضباب ، لهذا فان القول العام بوجود « بعض الاوجه السلبية في الواقعية الاشتراكية » لا يساهم في ايضاح مسيرتها ، كما ان القول بـ « ضرورة التخلي عن بعض المفاهيم الخاطئة » لا يسعف النظرية كثيرا ، اذ ان اعادة تقييم النظرية تتطلب الابتعاد عن مفهوم « التصحيح الجزئي » والولوج الى مفهوم الممارسة بمعناه المادي والشامل . وامام الفرق والاختلاف بين مقولة « التصحيح الجزئي » ومفهوم الممارسة بالمعنى المادي للكلمة نتكىء على المقولة الاولى ونقول : ان اجتزاء النقد يشير الى استمرار سلبي الماضي في سلبي الحاضر ، وان الصمت عن السلبي في الماضي هو ممارسة ناطقة له في الحاضر ، اكثر من ذلك ان اعتماد « التصحيح » بدلا عن الممارسة النظرية يعني اعتماد التأويل بدلا عن الشرح ، والفرق بينهما كبير ، فالتأويل جهد يرمي الى تثبيت ما كان قائما بسلبياته ، والشرح جهد كيفي آخر ينزع الى اعادة بناء علاقات الحاضر بعد استخلاص دروس الماضي وكشف اسبابها واعلان نتائجها ، وما بين التأويل والشرح يرجع بعض الماركسيين النظرية الماركسية الى ايديولوجيا بالمعنى السلبي للكلمة ، ويصبح بعض الماركسيين « ايديولوجيين » يعظّمون ما هو راهن وما كان راهنا . وعندها تساعف النظرية خطأ السياسة ، وتضاعف هذا الخطأ ، حتى تعلن عن نفسها بعد حين كـ « نظرية خاطئة » لانها انحرفت عن معنى النظرية ، واخضعتها الى تابع ذليل للممارسة السياسية .(١١)

ان تبعية النظرية للممارسة السياسية وانحلالها فيها يقصي النظرية عن مدار البحث والاكتشاف ، ويدفعها الى مدار مثالي مغلق يضاعف بدوره المدار السياسي المغلق في كل وجوهه او بعض وجوهه . وعلى هذا فان اطلاق « نظرية الواقعية الاشتراكية » من عقالها ، او بشكل ادق اطلاق مفهوم دلالة الادب في المادية الجدلية يستلزم اعادة قراءة ماضي النظرية ، واظهار انحرافاته ، وكشف اسبابها ، كما يستدعي قراءة الممارسات الادبية المحددة ، ووضع الخطوط بجراة تحت سطورها الواهمة ، او تحت سطورها الصحيحة التي تحققت بمعزل عن المعايير المثالية والوصايا المسبقة ، وفي هذه السطور تجد النظرية بعض « المواد الخام » التي تساعدها في بناء قوامها واعتداله .

ان الحديث عن ماضي « الواقعية الاشتراكية » لا يعني رفضه او رجمه ، فمثل ذلك الماضي لا يرفضه الا من استبد به الجهل والمكابرة ، ولا يرجمه الا من يقترب منه من موقع ايديولوجي مناهض للثورة وللتحولات الاجتماعية الفعلية ، لكننا نعني بالحديث عن الماضي قراءة ما دار فيه وكتابة ما ارتفع وما انخفض في رحابه ، وقراءة الماضي بنقد هي شرط اعادة كتابته واعادة كتابة النظرية التي عاشت فيه . كما ان الحديث عن زمن النظرية الناقص ، لا يطمح ولا ينادي بزمن كامل ، لان الزمن الكامل لا وجود له في النظرية المادية ، وانما يعني فقط محاكمة « النظرية » في سلبياتها وايجابياتها للدفع بها الى الامام ، والزمن الناقص الذي نتحدث عنه لا يتهم الا

الممارسة النقدية الناقصة ، التي تتهم الماضي ولا تحاسبه ، ثم تستعيده في الحاضر ، بعد ان توهم ان « التصحيح » اقصى اخطاء الماضي من دائرة الحاضر ، وبذلك « تؤبد » الخطأ وتمده بحصانة الصمت وبأسوار الاوهام « النظرية » التي تعجز عن شرح الماضي والحاضر معا .

الواقعية الاشتراكية : الزمن الموروث :

الموروث النظري بداهة اولى في اطروحات الماديح الجدلية وفي قوانين التاريخ ، فالنظرية الماركسية في كل حقولها هي هذه الكلية المعقدة والمتناقضة التي انتجتها الطبقة العاملة في صراعها المجيد في ميدان الثقافة والسياسة ، لكن الاشكال ليس هنا ، فالبديهيات لا تستلزم البرهنة دائما ، انما الاشكال ، كل الاشكال ، في هوامش وتفاصيل الممارسة النظرية « التي تغفل التاريخ احيانا » علما ان التاريخ الصديد ضرورة في دروسه لتقديم السياسة والنظرية . وما دمنا نتحدث عن « الاغفال » فعلينا ان نقول : ان اغفال « منظري التصحيح » يأخذ دلالة اخرى لأنه ليس استبعادا للتاريخ بل استعادة شبه وهمية له ، وما بين الاستبعاد والاستعادة الناقصة ينكسر استقرار المقولات وينقشع وضوحها ، فكأننا بها حاضرة ـ غائبة وواضحة مبهمة ، فـ « الفيلسوف » يستعيد التاريخ ناقصا ، ويستجمع دروسه ، ثم يباعد ما بين النظري والسياسي ، ويماثل ما بين دور النظرية وممارسة رجل السياسة ، وبعد ان يناضد المقولات ويسوي علائقها ، يقترب من الحاضر ، و « يحذف منه اخطاء الماضي » ويطلقه كحاضر جاء من الماضي واستوعب دروسه ، و « تجاوزه » مع ذلك فان تمييز الماضي عن الحاضر لا يستجيب للادوات النظرية المثلومة ، لذلك يختلط الماضي بالحاضر كما يختلط العلم بالايديولوجيا ، وتظل المقولات تنوس في دائرة شبه واضحة وشبه مظلمة ، اي تظل عاجزة عن الاجابة على كل الاسئلة او على بعض الاسئلة . ان الاستعادة شبه الوهمية للماضي تنتج دروسا ناقصة تجعل رؤية الحاضر المصحح ناقصة وملوثة بالوهم ، وقد يتبدى تصحيح الحاضر كاملا في مقولات « الفيلسوف الواهم » لكن وضوح التاريخ المعاش يقصي الوهم ويعلن ان ازمنة « فيلسوف التصحيح » هي ازمنة وهمية او شبه وهمية ، لانها لم تدرس الماضي في موضوعيته ولم تصل بالتالي الى الحاضر في موضوعيته ايضا . ويمكن ان نقول بشكل آخر : ان بعض الفلاسفة المأخوذين بالتأويل لا يتعاملون مع الزمن الموضوعي بل يتعاملون مع زمن التأويل الذي يقصي الموضوعي او جزءا منه وينغلق في ازمنته الايديولوجية المجافية للشرح والتأويل ، وما دمنا نتحدث عن الايديولوجيا والتأويل فاننا نستعيد اطروحة شهيرة لـ « ألتوسر » لعلها تضيء ما نقوله : « في الايديولوجيا لا يتكشف نظام العلاقات الواقعية التي تحكم وجود الافراد ، بل تتكشف العلاقات الوهمية لهؤلاء الافراد بالعلاقات الواقعية التي يعيشون فيها »[١٢] . واذا استعدنا قول « ألتوسر » نقول : ان فلاسفة التاريخ لا يتعاملون مع الزمن التاريخي في موضوعيته ، لكنهم يتعاملون مع الزمن التاريخي الوهمي الذي خلقته تصوراتهم الايديولوجية .

وما بين الوهم والتاريخ تظل المقولات معمورة بالضباب ، ويقف « الفكر الماركسي » صامتا او متلعثما امام تحديات الفكر البرجوازي ، او يطلق الاجابة في زمن متأخر ، ولهذا ايضا

يبتعد الادباء الملتزمين بمواقف الطبقة العاملة سياسيا عن اسم الواقعية الاشتراكية ، بل يعتبره البعض وصمة وصيتا سيئا ، ولهذا يكثر البحث عن اسماء جديدة ونعوت جديدة ، والاسم له تاريخ طويل بدءا من اللحظة الديمقراطية في ثورة اكتوبر وصولا الى اليوم . فقد عرف ادب الطبقة العاملة اسماء مختلفة في العشرينات مثل : « الواقعية الاجتماعية ـ ١٩٢٥ ، « الواقعية الفنية ـ ١٩٢٨ » ، « والواقعية ذات المضمون الجديد ـ ١٩٢٦ » ، « الواقعية البروليتارية ـ ١٩٢٩ » ، « الواقعية الجديدة ـ ١٩٢٩ » ، الواقعية الاشتراكية الثورية ـ ١٩٣٢ » ، (   ) وانتهى البحث عن الاسماء بعد تقرير « جدانوف »وبعد تقرير « خروتشوف » في المؤتمر العشرين ، وحتى قبله بقليل ، عاد البحث عن اسماء جديدة ، كما عاف البعض البحث عن الاسماء وابتعدوا عن كل نزعة اسمية : ايليار ، باوستوفسكي ، اهرنبورغ ، بيشر ، وفي وقت لاحق اراغون .[١٣] .

يأخذ الابهام النظري في « الواقعية الاشتراكية » اشكالا متعددة ، فهو يستعلن في صنمية الاسم ، ويستظهر في الهروب منه ، وفي الحالة الاولى تستعيد الصنمية ضرورة النموذج الاساسي ، وفي الحالة الثانية يتجلى ارتباك الاسم وقصوره ، وفي الحالتين يستبين منطق الممارسة الادبية التي ترفض النموذج النظري وتتجاوزه ، والتي تعلن ان الاسم ضرورة نافلة ، وان الممارسة الادبية الصحيحة تنتج معيارها الذاتية ، وان ممارسة الكتابة قوامة على المعايير مهما كانت صحتها ، وهي في ذلك تقول ان الازمة لا ترجع الى غياب الاسم او عدم وضوحه وانما ... تعود الى صنمية الاسم ذاتها ، لأن الممارسة الادبية لا تقبل الا باسمها الذاتي ، وفي ضرورة غياب الاسم لا يغيب الموقف الايديولوجي للاديب ، لأن تماثل المواقف الايديولوجية ، وهو تماثل موضوعي ، لا يستدعي مطلقا تماثل الاشكال الادبية وتطابق المدارس الفنية .

واخيرا ، ربما تظهر السطور السابقة ، ان ازمنة « الواقعية الاشتراكية » قد انغلقت في الزمن العام لها الذي حكمته النجربة الستالينية ، ورغم ان هذا « الاظهار » صحيح ، فان تحديد صحته يتطلب الاشارة الى امرين اساسيين ، اولهما ان « تاريخ الواقعية الاشتراكية لا يختلط بتاريخ الادب السوفيتي ولا بتاريخ الادب الاشتراكي ، فمضمونه اكثر اتساعا من الادب الاول ، واكثر تحديدا من الادب الثاني » ، اما الامر الثاني فهو ان النموذج السوفيتي في شكله الستاليني قد لعب دورا كبيرا في « ترويض » الاشكال الادبية التي دارت في حقل الواقعية الاشتراكية . فترك عليها ظلاله ، وختمها بختمه ، وحاول اخضاعها لمعاييره ، حتى قاربت الحدود من الاختلاط ، احيانا ، وتناءى التمايز والاختلاف احيانا اخرى ، وقد تطاول التيه احيانا ثالثة فقاد الى ادب كوني زائف يصول فيه « البطل الايجابي » بلا ملامح ولا تحديد الا من ملامحه النظرية المجردة ، ومن تحديداته المعيارية المجردة ايضا .

الاطروحات الخاطئة بين الزمن الناقص والزمن الموروث :

الاقتراب من زمن « النظرية » هو الاقتراب من مقولاتها وإخضاعها إلى لحظة النقـد

النسبي ، وإذا رجعنا إلى الزمن وإلى النظرية ، نعثر على جملة دراسات مسيطرة ، تفرض تعاليمها ، وتطرد كل مقاومة مغايرة ، والدراسات المسيطرة تستمر ، أو تحاول أن تستمر في تماثلها إلى اليوم . في جملة من « دراسات الواقعية الاشتراكية » ترسو إلى اليوم جملة من المعايير والأقانيم المتماثلة ، وفي تطابق الدراسات وتماثل المعايير « تتخلف النظرية » ، وينقضي التاريخ بعيداً أو قريباً حاملا معه جديد الممارسة الاجتماعية وجديد الممارسة الأدبية . إن قراءة النظرية « المتخلفة عن الحياة » تشير إلى جملة من الانحرافات النظرية ، وإلى جسم من التعاليم الشائهة ، وبسبب حجم الانحرافات والتعاليم ، فاننا سنقف على سطح ظواهر ، ولن نذهب إلى القرار ، أي سنقرب منها بـ « قصور واختزال » .

١ ــ **وهم القانون العام** : جنحت بعض دراسات الواقعية الاشتراكية إلى الاخذ بقانون عام مجرد ينفي لحظة التحديد ، ويقلب العلاقة بين النظرية والممارسة ، ويشب عن تحديدات الزمان والمكان . قانون عام يمليه الفكر في تجلياته ، وقد يتلمس لحظة الممارسة لكنه يجعلها تمثيلا صادقاً للفكر النظري المسبق . والحديث عن القانون يعني الحديث عن أفكار الثبات والصحة المطلقة ، وعن كونية هذا الثبات وكونية صحته . لكن الواقع المعاش ، والواقع المستعاد علميا يرفضان فكرة القانون الفلسفي ويرفضان كل كونية مطلقة السراح . فالفلسفة الماركسية تعتمد في مقاربتها للواقع الأطروحة لا القانون ، وهي تفعل ذلك لأنها تمايز بينهما ، فالأطروحة في المادية الجدلية شرط معرفة ، أو مقدمة لاكتشاف سيرورة المعرفة في حقل معين ، وبذلك تظل نسبية متغيرة قابلة للتبدل والتطور ، أما القانون الفلسفي فانه يرفض المتغير والمتبدل فيرتـاح في « معرفة » ثابتة ومغلقة ، وفكرة « القانون في الفلسفة والمعارف النظرية » ليست جديدة على الفلسفة الماركسية ، فقد جاءت من نصوص معينة ثم أعطاها ستالين قامتها الكاملة في تأويله للمادية الجدلية ، حيث خلط بين الأطروحة الفلسفية بالمعنى اللينيني والتي هي شرط معرفة لسيرورة الكون ، وبين مفهوم قانون الكون ذاته ، أي ساوى بين المعرفي والواقع الموضوعي ، أو بشكل أدق جعل من « القانون الفلسفي » مجرد مرآة للواقع و « للمجتمع » ، وجعل منه قانونا عاماً يجد تطبيقه الخاص والصحيح في كل فرع من فروع المعرفة . ولما كان « القانون » يستمد صحته من علاقاته الداخلية ، فانه يتعين على حقول المعرفة أن تخضع له ، أو أن تصبح مجرد تطبيق متنوع له .

إذا سحبنا القانون العام إلى حقل الأدب نجده يعثر على تطبيقه الخاص به ، كي ينتج قانونا عاماً جديداً لصيقاً به وخاصا بحقل الأدب ، أي نصل إلى القانون العام في الأدب ، وهو بدوره جملة تعاليم ثابتة وصحيحة ومستقلة عن الزمان والمكان ، ولما كان الأدب هو زمانيته ومكانيته فان امتثاله لقانون عام ينبغي أن يشده إلى تجريد آخر ، وإلى كتابة تتبع القانون قبل أن تتبع الواقع . إن هذا القانون العام هو الذي صدر إلينا « صفات الرواية الواقعية : الكلية

الاجتماعية/البطل الايجابي/النهاية المتفائلة » ، وهو الذي مهد لجملة دراسات فلسفية عن الأدب لا تتعامل مع الأدب بقدر ما تحاور القانون المسبق له ، أي انها لم تكن تحاور الأدب في علاقاته الداخلية ، بل كانت تحاور الصورة الوهمية للأدب التي يفرضها القانون العام[١٤] .

٢ ـ **الواحد والمتعدد** : إذا كان القانون هو مرآة للوجود الموضوعي ، فان تطبيقاته في حقول المعرفة المختلفة هي مرآة له أيضا ، وبذلك يصبح القانون تجليات للكون وتصبح الممارسات المكتوبة تجليات للقانون ، فكأن هناك ظاهر وجوهر ، الجوهر هو القانون والممارسة هي الظاهر ، أو كأن القانون مثال أفلوطيني تحقق الممارسات المكتوبة ظلا قريبا أو بعيداً منه . ولما كان القانون هو المرجع الأساسي الذي تقيس به الممارسات نفسها ، فان كل الممارسات القائمة في حقل معين تنزع إلى التماثل والتماهي بهذا القانون . وكما نعلم فان القانون العام قد وجد تطبيقه الخاص في حقل الأدب ومنحه إسما معينا هو « الواقعية الاشتراكية » ، أي أصبحت الواقعية بدورها مرجعا اساسيا ترجع إليه الممارسات الأدبية ، والمرجع الأساسي هو المثال الذي تحاول الممارسات أو « التجليات » الاقتراب منه أو محاكاته أو تجسيده . وقد انتجت الواقعية ـ المثال آثاراً معينة في الكتابة تجلت في تشابه أو تقارب جملة من الأعمال المكتوبة لأن هذه الأعمال حاولت ، أو كان عليها أن تحاول تحقيق الخصائص القائمة في طبيعة المثال . لهذا وقعت الواقعية الاشتراكية في النزعة الشكلية البسيطة حيث اصبح كل عمل فيها هو ظل واضح او كسيف للأعمال الأخرى . والحديث عن شكلية الواقعية الاشتراكية هو الحديث عن الشكل الأساسي الذي « يوحي » به القانون ، والقانون هو معيار الحقيقة ، والشكل القريب منه هو تجسيد للحقيقة . ومن هذه الشكلية صدرت إدانة كل الأشكال الجديدة ، وجاءت إدانة كثير من الأعمال الأدبية الطليعية .

لا يمكن الحديث عن الشكلية دون الربط بين فكرة القانون ـ المرجع وغياب اللحظة الديمقراطية في الممارسة السياسية ، أو لنقل إن أحادية القانون جاءت تعبيرا عن أحادية المرجع السياسي ، بحيث أصبح « القانون » هو أيديولوجيا الدولة وهو « الفكر » الذي يبرر ممارساتها . والاحادي في السياسة يفرض تماثل الكتابة والقراءة ، أو يفرض شكلا معينا من الكتابة لا يحمل إلا معنى واحداً ، كتابة بسيطة وخطية شفافة وواضحة من البداية حتى النهاية ، لكننا نعلم أن النص الأدبي ملتبس ومتعدد المستويات ومتعدد الدلالات وإرجاعه إلى دلالة واضحة وشفافية يقود الى إلغائه كنص .

تقودنا فكرة القانون في الأدب الى ضرورة التمييز بين العمل الأدبي والمثال النقدي ، أو بين العمل الأدبي و « نظريته » . ونقول هنا إن المثال النقدي الذي كان يحمل كل خصائص « القانون » الثابت لم يكن يتطابق دائما مع الأعمال الأدبية التي كانت تناضل من أجل تحقيق قوانينها الذاتية . وعلى هذا فقد كان المعيار النقدي هو لحظة في السلطة السياسية أما الأعمال

الأدبية ، أو بعضها ، فقد كانت تنحرف عن القانون لتحفظ وتحتفظ بأدبيتها ، الأمر الذي يعني أن تاريخ الأعمال الأدبية الواقعة في حقل الواقعية الاشتراكية لم يكن يتطابق بالضرورة وبشكل متواز مع تاريخ المثال النقدي المفروض ، وفي مسافة الاختلاف بين العمل والمثال قامت أعمال بريشت وايزنشتاين وميرهولد ... وغيرهم من الأدباء العظام .

٣ ـ **الكوني والمتميز** : قلنا أن « القانون العام » ثابت وصحيح في عرف السلطة السياسية ، وفي صحته يصبح المرجع الأساسي لكل كتابة فيودي إلى النزعة الشكلية البسيطة ، وفي صحته وثباته يتجاوز حدوده ويعلن عن ذاته نموذجا كونيا أو « موديلا » لا يعرف الحدود ولا يعترف بالأزمنة . وقد نتج عن هذا أن المعيار النقدي لم يحاول فرض شكل معين من الكتابة في مكانه فقط ، بل حاول تصدير هذا الشكل إلى جميع أحزاب الطبقة العاملة ، أي أنه سعى إلى شكل أدبي كوني . نعثر هنا من جديد على مثالية المعيار النقدي الذي حمل إسم الواقعية الاشتراكية ، ونقول هذا لأننا رأينا أن هذا المعيار يرفض لحظة التناقض في المجتمع الاشتراكي ، ولا يعترف بصراع النزوعات ، ولا يسمح إلا بالأدب الاشتراكي « المنجز » ، فكأنه يقول إن المجتمع الاشتراكي المنجز لا يقبل إلا بأدب متوافق معه ، علما أن المجتمع الاشتراكي كان ولا يزال محكوما بالصراع الطبقي وعلما أن الأدب كان ولا يزال بدوره محكوما بالصراع الطبقي ، وتفتح الأدب والثقافة يتم في التعددية لا في الوحدانية . وعندما يتجه المعيار النقدي إلى خارج حدوده فانه ينسى تاريخ المستويات الثقافية ، وخصوصية التشكيلة الاجتماعية ـ الاقتصادية ، كما ينسى شكل الانتاج والاستقبال الأدبيين المسيطرين في مجتمع معين . وبسبب تجاوز الحدود والتاريخ نلمس مثالية « المعيار النقدي » الذي حكم « الواقعية » ، إذ أنه لم يتكشف كشكل مادي بقدر ما تكشف كمثال روحي يبحث عن تجلياته المختلفة .

٤ ـ **تساوي الكاتب والمكتوب** : ماثل المفهوم الارادوي للأدب بين الموقف الطبقي للأديب والموقف الطبقي لعمله ، وكأنه يقول في ذلك أن الوعي السياسي للأديب يساوي بالضرورة وعيه النظري ، وأن هذا الوعي في شكليه يتجلى واضحا في العمل الأدبي المكتوب . وقد نتج عن ذلك الخلط بين النقد الأدبي والموقف السياسي ، لأن الموقف السابق في إرادوته المذهلة اعتبر كل نقد للعمل الأدبي نقدا للموقف السياسي للأدب وللممارسة السياسية الشاملة للطبقة التي ينتمي إليها سياسيا ، أي أن الارادوية في الأدب قد خلطت بين « الذات » و « الموضوع » وبين نقد الأدب ونقد السياسة ممهدة بذلك لشكل معين من الارهاب الثقافي . إن دعوى المطابقة بين الكاتب والمكتوب تنسخ في أقانيمها معنى تعقد الكتابة وتلغي المسافة القائمة بين الموقف السياسي الشفوي أو الممارسة وبين العمل الأدبي من حيث هو أثر معقد لتداخل جملة ممارسات اجتماعية ، أضيف إلى ذلك أنها تغرق حتى العنق في وهم الكاتب المسيطر على وضوحه الفكري وعلى منطلقاته الأيديولوجية ، فكأنا بها تدعو إلى/وتقبل بـ « ذات مدهشة » تتحكم بوعيها

الذاتي والذي يتحدد فعليا خارج ذاتها ، أي انها تجعل من الوعي الذي هو إنعكاس للشرط الاجتماعي انعكاس لارادة الكاتب و« روحه » منزلقة بذلك في وهم « روح الأديب » الذي نادت به الفلسفات المثالية منذ زمن بعيد .

٥ ـ **الأدبي/الأخلاقي ـ النظري/السياسي** : حكم الخلط بين العلاقات والمفاهيم مسار الواقعية الاشتراكية لزمن طويل ، واستبان الخلط ، كما أظهرت السطور السابقة ، بين المقال الأخلاقي والمقاربة الأدبية ، وبين الخطاب السياسي والمقاربة النظرية . إن الخلط السابق لم يؤسس لنظرية قاصرة في أكثر من مستوى فحسب ، بل كبح ، ولا يزال يكبح ، مسار تمييز المفاهيم ومصائر بناء النظرية الأدبية ، وسبب غياب التمييز عاد باستمرار إلى إخضاع الأدب للسياسة ، وإلى عدم الفصل بين دور الأدب في الممارسة السياسية الشاملة ، وبين معنى الأدب السياسي ـ التحريضي البسيط ، أي أن الموقف السابق لم يضع الفواصل والحدود بين الأثر السياسي للعمل الأدبي وبين العمل الأدبي ذاته ، وعندما أرجع العمل الأدبي إلى أثره السياسي اختزل كل أبعاد العمل في بعد واحد ، نقل الممارسة المكتوبة من حقلها الأدبي الخاص الى حقل آخر متمايز عنها هو حقل السياسة .

٦ ـ **قديم الشكل وجديد المضمون** : كبت الواقعية الاشتراكية في زمانها القريب والبعيد في أطروحة ناقصة توافق بين جديد المضمون وجديد الشكل ، أو تجعل من جدة المضمون معياراً غائما لجدة الشكل ، مساوية بذلك وهما بين « الأفكار الجديدة » والأشكال الجديدة ، علما أن الأدب هو في شكله ، وأن « جدة الفكرة » لا تبرهن عن هويتها من حيث هي فكرة في حقل الأدب بل في حقل النظرية ، وعندما تبرهن على جدتها في حقل الأدب ، فانها تنتقل من مستوى الفكرة إلى مستوى الشكل الذي هو بناء آخر مختلف لما يسمى بـ « الفكرة » . ويمكن أن نعود في هذا السياق الى بعض ملاحظات « بريشت » و « إيزنشتاين » التي حاربت « النزعة المضمونية » و « النزعة الشكلية البسيطة » ، وحاولت الاقتراب من مفهوم مادي للشكل . يقول بريشت : « المضامين الجديدة هي وحدها التي تسمح بأشكال جديدة »[١٥] ، ويعني بريشت بـ « الأشكال الجديدة » الابتعاد عن كل أسلوب وحداني ، والتمرد على جميع « الأعراف المتبعة » والمضي بعيداً في آفاق التجريب والاختبار ، ولهذا فقد اعتبر الواقعية الاشتراكية التي تبناها لوكاتش شكلا آخر من النزعة الشكلية لأنها تظل اسيرة باستمرار لمعايير غير متحولة . وقد أعاد « إيزنشتاين » إيضاح الأمور حين كتب بدوره : « إن الشكل الثوري هو نتاج الوسائل التكنيكية المكتشفة بشكل صحيح ، وسائل التعيين الملموس للنظرة الجديدة والمعالجة الجديدة للشيء والظواهر ، أي التعيين الملموس للأيديولوجيا الطبقية الجديدة ، المجدد الحقيقي ليس للدلالة الاجتماعية للسينما فحسب ، بل ولجوهرها المادي التكنيكي أيضاً ، هذا المجدد الذي يظهر فيما يسمى « مضموننا » . فلم تبتدع القاطرة البخارية عن طريق تثوير أشكال عربة الخيل الكبيرة ،

بل بالمعاينة التكنيكية الدقيقة للاكتشاف العلمي لنوع جديد من الطاقة لم يكن سابقا ، هو البخار »[١٦] . لهذا فان الأدب الجديد لا يتحدد بمضمونه بل بالشكل الذي تسمح له به المنطلقات النظرية الجديدة التي ينتمي اليها ، أي أن الشكل الجديد لا يقوم في « تولستوي أحمر » ولا في إستعادة الأشكال القديمة وملئها بمضمون جديد ، بل تقوم في رحاب ديالكتيك الشكل والمضمون الذي يعطي مكان الاولوية للشكل ، وإعطاء الأولوية للشكل في علاقته مع المضمون يحدد شكل إنتاج الأدب ويحدد أيضا آثار إستقباله .

الواقعية الاشتراكية في الأفق العربي :

لما كانت الواقعية الاشتراكية في دلالتها العامح موقفا إيديولوجيا كونيا في الأدب ، فقد كان عليها أن تصل الى ضفاف الأدب العربي وتفعل فيه سواء كان ذلك في المعيار الأدبي أو في الممارسة الأدبية الشاملة ، وقد تحدد هذا الفعل وحصل على خصائصه حتى ظهر اسم التيار الواقعي في النقد والتيار الواقعي ـ الاشتراكي في الشعر والرواية ، ومهما تكن حدود هذا التيار وأعراضه فقد أعطى في حقل الكتابة جديداً ، وكان جديده ربط الكتابة بالصراع الوطني والصراع الاجتماعي ، وربط الكتابة بمسار الحرية والتقدم الاجتماعي والاستقلال الوطني . مع ذلك فان جديد الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي يطرح بدوره أسئلة ، أو يعيد طرح الأسئلة النمطية المرتبطة بالشكل الدوغمائي للواقعية الاشتراكية ، وتقوم دوغمائية الشكل في أصولها السياسية الأولى وفي مساحة الطبقة العاملة العربية ، والأصول الأولى لا تحتاج إلى تعريف ، ومساحة الطبقة العاملة صغيرة وهامشية ، وفي تلاقي الأصول مع « الجنين الثوري » ظهر ما ينبغي ظهوره : الفهم المحدود والمحاصر لدلالة النظرية الماركسية وآثارها في الأدب .

جنحت الكتابة العربية المرتبطة بالواقعية الاشتراكية الى التبسيط والتجريد في أكثر من مكان وزمان ، وبالغت بالتجريد حتى وصل بعضها الى الكونية المترهلة . وإذا كانت بعض الكتابات قد أنتجت أدبا حقيقيا (النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان ، الشراع والعاصفة لحنا مينه ، اللاز للطاهر وطار ، أعمال كاتب ياسين وبشير الحاج علي ...) فان بعض الكتابات الأخرى قد تقهقرت أو لم ترفع الصعود أصلا فظلت في إطار التعاليم العامة والبسيطة إن لم تكن الساذجة ، والعثور على هذا النمط من الكتابة حاضر وسهل ومتيسر ، وتقدم روايات « أفنان القاسم » نموذجا كاملا للواقعية الاشتراكية الزاهدة والكنيسية ، فهي ترسم بطلا مجرداً لم تعرفه الحياة ، ونهايات روائية تنفي علاقات الصراع ، وواقعا وهميا لم يغادر ذاكرة صاحبه أبدا ، كما يقع « الطاهر وطار » في بعض أعماله في أخطاء الواقعية الاشتراكية البدائية ، ونعثر على مصداقية هذا الحكم في روايته « الزلزال » حيث ينتهي الصراع الاجتماعي ويذهب المجتمع في غائيته الاشتراكية التي وهبه إياه المؤلف ، كما يتحول الشعب لديه الى جوهر صوفي في « الحب والموت في الزمن الحراشي » حيث يتجلى البطل الايجابي في إشراقاته الأولى ، وتتكشف النهاية

المتفائلة الماكثة في أيديولوجيا المؤلف . كما نستطيع العثور على النهاية المتفائلة الارادوية في بعض أعمال كاتب جاد ومبدع ورصين مثل « غائب طعمة فرمان » وذلك في روايتيه : « القربان » و « المخاض » ، ومثل ذلك ايضا في « العين ذات الجفن المعدنية » للدكتور « شريف حتاتة » وفي « الياطر » لحنا مينة وغيرهم . لا نود هنا أن نناقش روايات الواقعية الاشتراكية ، كما لا نود أن ننفي دورها الأكيد في حقل الثقافة المرتبطة بالثورة ، لكننا نحاول أن نرصد بعض سلبياتها ، والسلب في شروطنا أكيد وذو أشكال مختلفة ، ومن هذه الأشكال : الوقوع في التبشيرية المفرطة ، والتبشير بواقع غير مرئي يحمل في طياته رؤيا كنسية أكثر مما يعبر عن موقف مادي من العالم ، وقد يقال إن دور الأدب يقوم في وظيفته التحريضية ، لكننا نقول إن التحريض ليس مقولة أدبية ، كما أن الشكل الأدبي ينزع إلى المعرفة وإلى إنتاج معرفة الواقع ، اما التحريض فهو لحظة انفعالية عابرة تحجب الواقع المعاش تحت أقمطة واقع لا مرئي . أكثر من ذلك إن التبشير بواقع غائب يعبر عن إدراك ناقص للواقع الموضوعي ، حتى نكاد نقول إن بعض الأعمال الأدبية لا تنتج في كتابتها علاقات الواقع بل تنتج وهم الواقع وتحاول تكريسه كواقع أكيد ، مخطئة بذلك دورها الذي تدعيه ، ومنتقلة من تفاصيل التنوير والانارة إلى فضاء التضليل والمعرفة الزائفة . ونحن نعلم أن إرجاع « الأدب الملتزم » إلى أدب ضليل يتضمن في منطقة تضليل المادية الجدلية ، وتحويلها الى علم زائف يحكي « نوايا النظرية » ويصمت أمام الصراع الحقيقي ، وإسكات الصراع الفعلي في تبشيرية مترفة يرسل حكماً جديداً يأخذ مصداقيته من الأدب والسياسة ، والحكم يقول : يعبر الأدب الواقعي ـ الاشتراكي المحكوم بتبشيرية مفرطة بغربة ثنائية البعد ، غربة عن المعنى الحقيقي للنظرية التي ينتسب اليها ، وغربة عن العمل الأدبي الذي يدعي الانتماء اليه ، وتتكشف الغربة الأولى في إرجاع النظرية المادية الى قيم لاهوتية ، وتستعلن الغربة الثانية في إرجاع الأثر السياسي للعمل الأدبي إلى أثر أخلاقي معلن .

إن غربة الأدب عن الموقع النظري الذي ينتمي إليه ، تطرح حدود تمثله لهذه النظرية ، وشكل تعامله معها ، أي تطرح سؤال انحلال النظرية المادية في بحر الأيديولوجيا المسيطرة ، أو تطرح بشكل آخر سؤال عدم التوافق بين الموقف السياسي والموقف النظري ، حيث يدعو الموقف الأول إلى الثورة الاجتماعية ، وحيث يرزح الموقف الثاني أمام وطئة الأيديولوجيا المسيطرة ويكبح في حصاره حدود الوعي السياسي وحدود الوعي الأدبي ، أي ينتج تناقضاً في الممارسة الشاملة للكاتب التي تدعو في تناقضها إلى ثورة اجتماعية محمولة على وعي أخلاقي ، علما أن الأخلاق تدعو الى المصالحة لاإلى الثورة .

أمام تناقض الكاتب والمكتوب والنظرية نرجع من جديد إلى مفهوم التميز والكونية ، ونسأل عن دلالة الواقعية الاشتراكية في بلادنا ، أو نسأل عن الشرط التاريخي لواقعية الاشتراكية وعن

دراســات

الشرط التاريخي للأدب في بلادنا ، وبدون أن ننسى ديالكتيك العام والخاص ، والكوني والمتميز ، وبدون أن نقع في أوهام الايديولوجيا القومية المغلقة نقـول : جاءت الواقعيـة الاشتراكيـة « إمتداداً » تاريخياً متميزة للواقعية « العظيمة » ، ونمت وتطورت ، أو نمت وراوحت ، في حدود سلسلة ثقافية شديدة الارتباط بها ، اي أنها لم تخلق منزهة ، بل حملت معها إرثها الثقافي ، وانتجته وأعادت إنتاجه ، بمعنى آخر حققت في مسارها التوافق بين الثقافة والتاريخ . أكثر من ذلك ، لقد جاءت الواقعية الاشتراكية أثراً لتحولات اجتماعية وثورية ، فارتبط إسمها باسم طبقة ، وارتبطت معاييرها بمعايير سياسة ثقافية لصيقة بهذه الطبقة ، وتطورت حتى معاييرها الأدبية بتلاق مع الطبقة العاملة : الم يجعل لوكاتش من « البطل الايجابي » مقولة فنية ؟ الا يعني « البطل الايجابي » رسم نضال « البروليتاري » فنياً وكتابة تحولاته في سبيل إنتاج مجتمع جديد ؟ ألم « تستعد » الرواية ملامحها الملحمية في المجتمع الاشتراكي ، او ، ألم تصبح ملحمية المعالم إلا بسبب كتابتها في المجتمع الاشتراكي ؟ إن طرح هذه الأسئلة يعيدنا إلى جملة التحولات الاجتماعية التي سمحت بولادة الواقعية الاشتراكية ، والتحـولات تبـدأ بتقاليـد الديمقراطية والعقلانية وتنتهي أو لا تنتهي بمعنى ودلالة « الانســان » والأدب في تشكيلـة اجتماعية ـ تاريخية محددة إقتصادياً .

إذا قبلنا بهذه الأسئلة ، ورجعنا الى المستوى الثقافي لبلادنا ، وربطناه بتاريخه ، أي بشكل الصراع الطبقي القائم في تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية محددة ، لوجدنا ان بطلنـا الايجابي ناقص ، أو أن شروط انتاجه وتحققه ناقصـة ، كمـا أن إنتـاج هذا « البطـل الكلاسيكي » في كتابة عربية لا يعطي إلا كتابة ناقصة ، وتجاوز النقص يستدعي البحث عن ملامح « بطل جديد » ينزع الى التحرر ويحتفظ بتاريخه وبسماته الخاصة . إن ربط الأدب بزمانه وبتاريخه يستدعي تخصيص المقولات الأدبية ، ويفرض قولاً جديداً : كل شرط إجتماعي يفرض في خصوصيته الثقافية نظرية أدبية تتواءم مع معطياته التاريخية الخاصة به . لذلك ، لا يمكن الحديث عن نظرية عامة في الأدب ، أو نظرية عامة في الرواية ، فهناك نظرية لأدب معين ، ونظرية لرواية معينة .

الحديث عن تمييز الادب هو ر طه بزمانه وبتاريخه وبشكل الصراع الاساسي الذي يدور فيه ، ولما كان الصراع الاساسي في بلادنا هو صراع من اجل الاستقلال الوطني وتحقيق التحرر الوطني ، فان هذا الواقع يستلزم ويحدد طبيعة الاشكالية الخاصة بـ« الواقعية الاشتراكية » عندنا ، اي يحدد نماذج الكتابة الادبية الممكنة في المجتمع العربي . وكما نرى فان شروط « الواقعية » الكلاسيكية غائبة عندنا ، حيث يبحث المجتمع عن استقلاله الوطني و« يحلم » بالثورة الاشتراكية ، وحيث يغيم التمايز الطبقي ولا يصل الى وضوح الكلاسيكي ، وحيث ايضا تظل الطبقة العاملة قوة « كامنة » تبحث عن اشكال تفتحها . تفرض جملة هذه الاسباب

البحث عن « بطل ايجابي » آخر وعن مقولات فنية جديدة ، وعن اشكال توصيل مختلفة تسمح بعلاقة جديدة بين الادب والجماهير الشعبية ، وعندما نربط بين الادب والجماهير الشعبية ، فاننا نؤكد من جديد على « الحقيقة » التي ننطلق منها : لا يمكن انجاز افاق التحرر الوطني الا باشراك حقيقي وبمساهمة فعلية للجماهير الشعبية ، اذ ان هذه هي الجماهير هي القوة الوحيدة القادرة على انجاز مشروع التحرر والاستقلال ، واذا كان دور الادب هو انتاج الواقع بشكل يعلن عن ضرورة تغييره ، فان « الادب الثوري » او « الملتزم » او « الواقعي الاشتراكي »او .. لا يأخذ قيمته ولا يجد معناه الا في علاقته مع الجماهير الشعبية المحرومة من الثقافة غالبا ، ولما كان الامر كذلك ، ونشير هنا الى حرمان الشعب من الثقافة ، فان الادب « الجديد » لا يصل الى غايته الا بانتاج اشكال فنية جديدة تسمح بتجاوز « الحرمان » وتخلق جسورا جديدة بين الادب والجماهير . معنى ذلك ان اشكالية « الواقعية الاشتراكية » او ما قاربها لا تقوم بطرح مضمون جديد ، فالمضامين مشروحة في الكتب ، وانما تقوم بانتاج اشكال فنية تقاوم الحرمان الثقافي ، وتربط بين الادب والشعب كي تصل الى هيمنة ثقافية جديدة ، اكثر من ذلك ان المشروع الثقافي في زمن حركة التحرر الوطني لا يناط بالطبقة العاملة وادبائها بل يدور في حقل اجتماعي واسع يضم جميع القوى الاجتماعية الطامحة الى التحرر ، اي ان المشروع الثقافي « يتحقق » في حدود « كتلة ثقافية تاريخية » كما يقول غرامشي .

قلنا ان المشروع الثقافي ينهض على انتاج كل الوسائل والاشكال الفنية لربط الجماهير الشعبية بالثقافة في اطار مهمات حركة التحرر الوطني ، ينتج عن ذلك عدة مقولات واسئلة : كيف نتخلى عن الطرق المدرسية في التعليم ونصل الى تعليم شعب لا يعلم الا ارثه التاريخي وبشكل ضبابي وصوفي ؟ كيف نربط بين الفن والادب وتعميق الهوية الثقافية والتي هي شرط لا بد منه في محاربة الثقافة الكولونيالية ؟ كيف نحقق في هذا المشروع الثقافي ـ التحرري الربط بين قيم الادب الفنية والمعرفة والتحريضية ؟ مهما تعددت هذه الاسئلة فانها تقول بحقيقة اساسية : ان انتاج الادب الفاعل في الثورة الاجتماعية في بلادنا ينبغي ان يبتعد عن كل نموذج مسبق لان عليه ان ينتج نموذجه الخاص او نماذجه الخاصة المرتبطة بشرط اجتماعي ـ ثقافي معين ، وجوهري الشرط هو الربط ما بين الادب والجماهير الشعبية .

اذا كان الامر كذلك يستبين الجواب في العودة الى المواد الثقافية اللصيقة بالشعب واعادة انتاجها بشكل جديد ، اي العودة الى الموروث الادبي والى الادب الشعبي ، والى ما هو لصيق واساسي في التاريخ الشعبي ، والى اعادة دراسة اللغة الشعبية ، والى التعرف على نمط حياة الشعب واحلامه واوهامه ، ثم اعادة صياغة كل ذلك ، في اشكال فنية جديدة ، وبلغة غير كلاسيكية . او بلغة جديدة تصل الى الجماهير الشعبية وتقبض بما هو اساسي في صراع

الحاضر . واعتقد ان افكار« غرامشي » يمكن ان تضيء اشياء كثيرة في هذا المجال ، واعني بذلك مفهومه الشهير :« الوطني ـ الشعبي في الادب والثقافة » الذي يستطيع ان يحتضن في ذات الوقت مفهوم الموروث الثقافي الشعبي ومفهوم الهوية الوطنية الثقافية الداعية الى وحدة المجتمع وتحررة (١٧) .

تندرج الكتابة الادبية الفنية في زمن التحرر الوطني في اطار مشروع ثقافي يهدف الى صيانة الهوية الوطنية ـ الثقافية وايقاظها المستمر كي تتمكن من صيانة ذاتها ، ويدور هذا المشروع في حقل صراع ثقافي مرتبط بالصراع السياسي ، وفي صراعه ينتج اشكاله الفنية الادبية للوصول الى الجماهير الشعبية ولمحاربة معايير الثقافة المسيطرة ، وعندما نشير الى الشكل فاننا نعني الابتعاد عن طريقة التلقين ، الشفوي المرتبطة بالممارسات الاستبدادية والركون الى اشكال جديدة تسمح بالحوار بين المرسل والمتلقي ، اي ان الشكل هو سياسة ثقافية وديمقراطية تنتج الفن وتعلم الانسان وتعطي المعرفة والتحريض . اما الشكل فيجد مواد بنائه في « المواد الثقافية التي كانت موجودة » ثم يعيد صياغتها في ضوء تحديدات الواقع المعاش المحدد زمانيا ومكانيا بالصراع وبالمشروع الثوري ، يقول غرامشي :« الادب لا يولد الادب»، اي ان الايديولوجيات لا تخلق الايديولوجيات ، وان البنى الفوقية لا تخلق البنى الفوقية ، وان تم ذلك ، فلا يكون الا انحدارا عاجزا وسلبيا : لا تولد العناصر السابقة عبر توالد عذري بل تولد بتدخل العنصر الاكثر « ذكورة » في التايخ ، اي الفاعلية الثورية التي تخلق« الانسان الجديد ، اي العلاقات الاجتماعية الجديدة »(١٨) وفي « ذكورة التاريخ » يستعاد الادب الشعبي في كل اشكاله ليخلق شكل كتابته الخاص . وهو شكل لا يعبأ بالمدارس الفنية الجاهزة ، ولا بالقيم التقليدية ، الا بقدر ما تساعده على تحقيق كتابته الخاصة ، او لنقل انه لا يستعمل المواد الجاهزة الا بعد ان يغير علاقاتها ويوائمها مع وضعها الجديد . يقول غرامشي ايضا « ينبغي ان تكون مقدمات الادب الجديد بالضرورة تاريخية وسياسية وشعبية ، ويجب عليها ان تنزع الى صياغة ما كان قائما بطريقة حوارية هجومية . او بأي طريقة اخرى لا يهم ، فالمهم ان يغرس الادب الجديد جذوره في تربة الثقافة الشعبية كما هي في انواقها وفي نزوعاتها .. » (١٩) . ان الرجوع الى « التربة الشعبية » هو اساس تثوير الثقافة والوعي ، وهو المنطلق لتقديم قيم ثقافية ومعنوية جديدة ، والى ادب متميز ، لان الرجوع الى الموروث والشعبي يطرح على الادب اسئلة فنية جديدة ، ويحرضه على ضرورة البحث عن اشكال كتابة جديدة ، اذ ان تحقيق « استيتك شعبي » يفرض الوصول الى اشكال التوصيل الممكنة لربط الشعب بالادب ، واشكال التوصيل هي النقطة المحورية التي يدور فيها البحث عن الشكل ، ولما كان البحث خاضعا لمعايير الاختيار والتجريب كان عليه ، كما قلنا ، ان يبتعد عن المدارس الجاهزة .

لا يستقيم معنى التوصيل الا اذا عثر على حوافزه المادية ، فالشكل لا يصل الى الجماهير الشعبية بسبب جماله او اتقانه او اكتمال الصفة فيه ، بل يصل اليها لسببين ، سبب يقوم في

طبيعة الشكل وهو اتكاؤه على المواد الثقافية الصادرة عن الشعب ، وسبب يقوم في تعبير الشكل عن حاجات الشعب المادية الضرورية ، ورسمه لطموحاتها ولمشاكلها اللصيقة بها ، اي ان التوصيل لا يتحقق الا اذا عبر الادب عن حاجة عملية تمس الشعب وترتبط به ، ان هذا المفهوم للادب وللشكل يقصي التعاليم المدرسية الجاهزة ، ويقول ان كتابه الادب لا تهبط من الكتب او التعاليم او الاذهان الحالمة ، بل تأتي من الواقع الاجتماعي المعاش ، ومن الجهد المتواصل لمعرفته ، ومعرفة مشاكله ، ومعرفة الشفوي والمكتوب فيه ، اي ان الادب بحث معرفي مستمر ، لا يستطيع ان يدافع عن الحياة الا عندما يعيش فيها بكل تناقضاتها .

ان طرح مسألة الخصوصية الثقافية والاقتراب من شكل الادب المطلوب فيها ، يعيدنا من جديد الى الموضوع الذي لم نفارقه ، موضوع الواقعية الاشتراكية ، ونرى في هذا الاقتراب ان الاسم يفقد دلالته ، او نرى ان اعادة طرح السؤال تدفع الى جواب جديد : الاسماء لا اهمية لها مهما حملت من القداسة ، لان معيار الادب هو واقعه او شكل كتابته لواقعه ، اي ان معيار الادب يأتي من ممارسته ، والمطلوب هو ممارسة مادية لأدب فاعل في الثورة الاجتماعية ، واعتماد مفهوم الممارسة يلغي من جديد صنمية الاسم ، فليس كل أدب لا يحمل اسم الواقعية الاشتراكية هو ادب رجعي ، وليس كل ادب يحمل هذا الاسم هو أدب وثوري بالضرورة . ان الركون الى الاسم في التقييم هو عودة ضليلة الى مدارس فلسفية تجاوزتها المادية منذ زمن طويل ، كما ان هذا الركون هو انغلاق ايديولوجي ـ سياسي تنفيه معطيات الواقع المتجدد ، وتنفيه الخصوصية الثقافية في زمن حركة التحرر الوطني لان ثقافة التحرر هي انتاج « كتلة ثقافية تاريخية » اي ممارسة ونضال وعمل كل القوى الاجتماعية الداعية الى الاستقلال والتحرر .

اشارات

١ ـ EUROP : Mars - Avril 1977

٢ ـ G. Lukacs : Ecrits de Moscou. Eds Sociales - Paris 1974 P.P : 133 - 140.

٣ ـ Soviet Writers'Congress. Lawrence and Wishart London - 1977 P. 21

٤ ـ المرجع السابق ،ص : ١٥ ـ٢٤ .

٥ ـ المرجع السابق ،ص :

٦ ـ المرجع السابق ص : ١٥١

٧ ـالمرجع السابق ، ص : ٦٥ ـ٦٦

٨ ـ A. Bogdanov : La Science. l'art et la classe ouvrère - Maspero - Paris 1977 P. P 196 - 124

9 -T .lovelle : Pictures of reality BFI Publishing- 1980P 'P 79 - 80

10 - D . lecourt : lyssenko - Maspero .Paris , 1976 P .P : 133 -168 .

11— ibid : Avant - Propos par Althusser .

12 - L .Althusser .la pensee No 151 .

13 - literature et Realité , kiado - Budapest 1966P .P : 111 - 121 .

14 - D .lecourt P .P 136 - 142

15— Strategie Automne - Hiver 1975 P .16

١٦ ـ ايزنشتاين : من الثورة الى الفن ومن الفن الى الثورة ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ١٩٧٩ص : ٧١

17 : Gramsci dans le texte eds sociales paris 1975 P. P 637 - 654. ـ ١٧

18 - ibid P : 653 - 644 '

الجملة الشعرية الجديدة

كمال خيربك

١ ـ تفكيك الجملة المنطقية التقليدية وفوضى التركيب

ما سنحاوله الآن ، هو القبض على مصادر جدة اللغة الشعرية في نطاق « الجملة » الشعرية . وهذا ما سيحيلنا الى البنية اللغوية للقصيدة الحديثة ، على أصعدة المنطق والمنحى الجمالي والدلالة .

لقد وضعتنا مظاهر التحول الذي تعرض له القاموس الشعري لدى الشعراء المحدثين امام هذه النزعة المشبوبة لتحقيق تقييم جديد مزدوج للكلمة ، قائم على تبسيطها ورد اعتبارها في الوقت ذاته ، انها صورة الفرد الحديث « الحقيقي » ، والشخصية ـ النموذج » التي تبحث عن فرصة للاعراب عن نفسها ، والتأكيد على أصالتها وقيمها الباطنة ، واستقلالها في وجه العناصر الساحقة للمجتمع الذي تحيا فيه ، ومن بين هذه العناصر المتعددة ، ينزع التراث الى فرض نفسه على الفرد ، من خلال قاموسه المترع بمعان ذابلة ، والمطروح عبر شكل مجمد ، « غير حديث » كما عبر يوسف الخال[١] . ان الشاعر الحديث ليفضّل التضحية بـ « القيمة الأصلية » او « القيمة المفروضة » للكلمة ، بغية اعطائها معنى جديدا « ايجابيا وخلاقاً »[٢] .

غير أنّ « الطاقات الايحائية » للكلمات لا يمكن لها ان تتحقق وتكتمل الا عبر العلاقات التي توجه التقاءها وتراكبها في الخطاب ، فجمال اللغة في الشعر ، كما يعبر أدونيس[٣] ، انما « يعود الى نظام

■ فصل من كتاب الشاعر الشهيد كمال خير بك الذي ستصدر ترجمته العربية قريباً .

١ ـ يراجع بيان يوسف الخال ، مجلة شعر ، العدد الثاني ، ربيع ١٩٥٧ ، ص ٩٧ .

٢ ـ راجع ملاحظة اندريه بريتون عن هذا الاختيار الذي مارسته السوريالية (كتاب سوزان برنار عن « قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا » ، ص : ٦٦٠) .

٣ ـ « اعمال مؤتمر روما » ، ص : ١٧٩ .

المفـردات وعلاقاتهـا ، بعضهـا بالبعض الآخـر ، وهـو نظـام لا يتحـكم فيه النحـو ، بل الانفعـال والتجربة » . وإذ يحاول الشاعر الحديث ان يعطي الأسبقية لقيمة الانفعـال والحيوية في القاموس الشعري ، فهو يفترض في هذا القاموس ان « يساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر ، بابعادها كلها »[٤] .

وإذْ نتكلم على التناقضات والتوتر ، فلا تدلنا من التفكير في النتائج « المشوشة » التي يستتبعها هذا التحول ، قياساً الى القيم الفكرية والجمالية التي فرضها تراث عريق قديم ، والتي تشكل بمجموعها التعليم الديني المُوحَّد و المنمّط ، الذي يلحّ على الوحدة والكفاية والاستقرار والاكتمال في بدعة الخالق التي هي الحياة ـ وكذلك الانسان منظوراً إليه على انه : « عبدٌ لله » .

أما على صعيد اللغة ـ السماوية المصدر ، هي الأخرى فان المشكل يظل مطروحاً بالحدة ذاتها حيث نرى هنا الى قيم التوازن والتناظر والتحديد والاتّساق الخارجي ـ المدعمة بتعاليم المنطق والجمال الارسطيين ـ وهي تحكم التصور الجمالي للشعر ، بما في ذلك مادته اللغوية بالطبع .

ولكي يعبر الشاعر الحديث عن هذه التناقضات ، فانه مجبر على سحبها الـى صميم اللغـة التي يستخدمها في الكتابة ، وبالتالي على خلخلة المعايير التركيبية التقليدية والعلائق المنطقية التي تتحكم بها . ان « فارس الكلمات الغريبة » هذا ، الذي « يهدم ملكوته » ويحيا ، مثلما يعبر أدونيس ، « بين النار والطاعون »[٥] ، يجد نفسه مدفوعاً ، حقاً ، الى رجّ اللغة الموروثـة وكسـر توازنهـا وهدوئهـا وادعاءتها التحديدية . وهذا ما ينضاف اليه ، بالطبع ، الاحساس السائد لدى الشاعر الحديث لتعدد العوائق التي تضعها امامه اللغة الكلاسيكية . وفوق ذلك فان الظروف التي تحيط بحياة الشاعر المعاصر تظل تشكل تحدّياً لارادتهِ التحريرية وتضعه في مواجهة دائمة ، ان صح التعبير ، مع التمثّلات الاكثر اصالة وعراقة وقوة لذهنية المجتمع « التقليدي » والمتمثلة في لغته وتظاهراته الادبية .

ان من المستحيل علينا ان ندرس هنا جوانب هذه المسألة الواسعة كلها ، والاجابة علـى مجمـل المشكلات الفلسفية والسوسيولوجية وحتى الادبية الطابع ، التي يثيرها تحويل اللغـة الشعـرية . ان بامكان هذه المشكلات ان تغذي دراسة او دراسات عدة معمقة ، تبعاً للمعايير التي يأخذ بها الباحث . غير ان ما يهمنا في هذه الدراسة ، التي تجد نفسها ـ لسعة الموضوعات التي تطرقها وتعددها ـ مختزلة ، غالباً ، الى مستوى التحديد او التمثيل والتقديم المحض ، هو الإبانة عن العلائم الأساسية للتحويل اللغوي الذي شهدته اللغة الشعرية ، وعلى نحو اخص من ذلك الاشارات التي توضح تمـرد حركة

---

٤ ـ المصدر ذاته .

٥ ـ « أغاني مهيار الدمشقي » ص : ٢٧ ، ٥٤ ، ٩١ .

الحداثة وتشير الى توجهاتها الادبية .

ويجب ان نشير ، في النهاية ، الى ان النقاط التي سنكشف عنها فيما يلي ليست مشتركة لدى الشعراء كافة ، وانما موزعة فيما بينهم ، تبعا للتجربة اللغوية والمنحى الجمالي لكل منهم . كذلك فان بامكاننا ، من جهة اخرى ، ان نتنبّه الى استمرار بعض العناصر التقليدية في عمل هذا الشاعر او ذاك ، في هذا الميدان او غيره من ميادين التجربة .

وبالنتيجة ، فان الخصائص التي سنعمل على تبيانها ، والتي لا تشكل الا ظواهر بارزة ، واضحة للعيان ، انما يجب تأملها من زاوية التجريب التي تطبع مرحلة او اكثر من مراحل تطور العمل الشعري لكل من مؤسسي حركة الطليعة الشعرية .

تحدّي الأعراف اللغوية

تتمثل واحدة من الظواهر المميزة للشعراء المحدثين بالاهمال الذي يبدونه لقواعد النحو وفقه اللغة (الفيلولوجيا) . ويشير خرق القواعد النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء اما الى انعدام المعرفة الكافية بالنحو ، واما الى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة . وفي الحالتين ، ثمة امتناع واضحٌ عن التطابق مع النظام القائم والمُتَناقَل عبر التراث . بل اكثر من هذا ، ان هذه اللامبالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغةَ فعلٍ إراديّ او عَمْديّ ، يبدو كما لو كان يشكل جانباً من هذا الديالكتيك الابداعي القائم على الهدم واعادة البناء ، الذي يطمح الشاعر الحديث الى تحريكه في اللغة العربية .

وفي حين يسمحُ « اللامبالون »[٦] أن ترد في أعمالهم ، بين الحين والحين ، بعض التراكيب المغايرة لقواعد اللغوية[٧] ، فان الشعراء المجددين إنّما يتعمّدون خرق هذه القواعد ، آتين باستعمال جديد « للنظام القاعدي »[٨] للقواعد للغة .

فما هي الأشكال الرئيسية التي تجلى عبرها هذا « الخرق » ؟

---

٦ ـ يمكن ان ندرج هنا معظم الشعراء المحدثين ، حتى اولئك الذين يندرجون ، تبعاً لتجديدهم اللغوي ، في فئة اخرى .

٧ ـ تحتج نازك الملائكة في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، على المخالفات اللغوية في الانتاج الشعري الحديث. « الناقد العربي والمسؤولية اللغوية » ، ص : ٢٨٩) .

٨ ـ يمكن ان نراجع ، بخصوص الحالتين المذكورتين ، كتاب ابراهيم السامرائي « لغة الشعر بين جيلين » ، وكذلك دراسة خالدة سعيد حول « لن » لأنسي الحاج (مجلة «شعر » ـ العدد ١٨ ، ص : ١٥٥ ـ ١٥٦) .

ملامح جديدة في كتابة القصيدة

ان نماذج هذا المعيار الأول تتصل ، بصورة مباشرة تقريباً ، مع تنضيد الكتابة والنمط الجديد للتنقيط والتوزيع في الشعر .

فهذا النمط الفوضوي ، الذي استثمرته حركتا الدادائية والسوريالية بصورة كبيرة ، هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية .

ويتم اللجوء الى هذا النمط سلبياً او ايجابياً وفقا للحالات : فحين يسعى الشاعر الى « إذابة » الجمل واستبعاد الحدود الفاصلة بينها ، فانه يمتنع عن وضع إشارات الفصل والتنقيط اللازمة ، في غياب أدوات العطف ، للتحديد البنائي والمنطقي ، وبالنتيجة لوضوح المعنى . وهذا ما تشهد عليه الصيغ التالية ، الجديدة قياساً على البناء التقليدي ، والتي نبغي في تقديمها إظهار التباين الناتج عمّا اشرنا اليه من استبعاد الحدود والفواصل .

ففي قصيدة « اللحم والسنابل » لنذير عظمة نطالع ما يلي :

« الوحدةُ الفراغُ
والدم الصقيع
ترنّ في الهياكلِ
والأكهُفِ المنازلِ »

مجموعة « اللحم والسنابل » ص : ٨٠ ـ ٨٣ .

كما نجد لدى انسي الحاج :

« الضربُ يثير الجلدَ الجلدُ يثير الضرب الفجيعة القشعريرة »

« لن » ، ص : ٤٤

وبالمقابل ، يستطيع الشاعر ان يستعين باشكال عديدة للتنقيط والفصل ، من اجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها في اجزاء غير ملتحمةٍ ومُبعثَرة ، « كِسرَ لغوية » . هذه نماذج من أنسي الحاج ايضاً :

« أرفض العصرَ ! لا تصدوني !
آخرون آخرون . انا ظل ، أريدُ
هذا . مرحباً ! انت أيضاً ؟ ليس

هناك واحد »

(« لن » ، ص : ٤٧)

وكذلك :

« جاءت الصورة ؟ كلا ، لم . جاءت الصورة ؟ كلا . لم . جاءت الصورة ؟ اجل . استرح . » .

« المصدر نفسه ، ص : ٤٨)

ما من شك في ان هذه الظاهرة في التقنية الكتابية كانت اكثر انتشاراً في قصائد النثر ، حيث تمّ دَفْع التجريب اللغوي ، خصوصاً لدى انسي الحاج وتوفيق صايغ ، الى حدود بعيدة . ولكنها لقيتْ قبولاً واستثماراً واسعاً ايضاً لدى أهم شعراء القصيدة الموزونة كالبياتي وادونيس والخال .

والى جانب تقنيات التنقيط والفصل ، يلعب شكل الكتابة وتوزيع النص ، معاً او كلّ على حدة ، دوراً مماثلاً في تفكيك الجملة « وإعادة تقييم » مكّوناتها . هكذا نرى في تقطيع العبارة الى اجزاء موزعة ، عبر مختلف اشكال الفصل من (البياض العازل) ، إلى التوزيع غير المنتظم على أسطر عديدة ، وكذلك الرصف او التراكب وسواها ، اقول نجد فيها مصدراً آخر للوسائل الشكلية التي يستعيرها الشعر العربي المعاصر من رفقائه الشعراء الغربيين ، وهو يستعملها إمّا للتعبير عن انفصام العالم الخارجي وتفتّته ، واما للاشارة الى تمزقه الباطني نفسه ، واما للاعراب عن توقه الحارق الى تقويض واقعٍ اجتماعيٍّ لا يمكن القبول به . . واقع تحصينه أسوارِ منطق مُتخطى وعاجز .

واذا كانت هذه التلاعبات الخطيّة تكشف احياناً عن مزاجٍ فنتازي وبراعة بهلوانية محضة ، فانها تعرب في الغالب عن انسجام كامل تقريباً مع مجموع البناء الشكلي من جهة ، ومع المضامين التي تقدمها من جهة ثانية .

ومهما يكن من أمر ، فاننا واثقون من الحقيقة التالية : ان هذه التلاعبات انما ترمي الى هدم العبارة الكلاسيكية التي تُعتبرَ كاملة جداً أو كما تُسمّى « جملة تامة » ؛ ولهذا فان الجملة في الانتاج الحديث تسعى غالباً الى الانفجار في مقاطع معزولة او كلمات موزعة .

الجهود الابتكارية ـ « تطعيم » القصيدة باللغة المحكية

حين انتقدت نازك الملائكة[9] خروج الشعراء المحدثين على قواعد النحو فانها توقفت بشكل خاص عند المحاولات اللغوية لبعضهم ، لا سيما محاولات انسي الحاج ونذير عظمة ، تلك المحاولات

٩ ـ « قضايا الشعر المعاصر » ، ص : ٢٩١ .

القائمة على « تطعيم » اللغة الفصحى باستعمـالاتٍ مستقـاةٍ من البنية اللغوية للهجـات المحلية ، مشكلةً ، بذلك ، خرقاً سافراً لقواعد « اللغة » الذهبية .

وقد لاحظنا ، لدى عرض الظواهر الجديدة في استخدام الكلمة ، ان بعض الكلمات الجامدة قد تم التعامل معها كما لو كانت مشتقة . وعند مستوى الجملة ، يمكن ان نعتبر هذا الخرق للقاعدة على أنه هو الآخر ، محاولة للتوكيد على الكلمة ، الناهضة هنا لتحل محل جملـةٍ بكاملهـا ، او لتنتـزع من الجملة جانباً من سلطانها العريض ، في الأقل .

فحين يدخل يوسف الخال ، مثلاً ، أداة التعريف (أل) على كلمة (وراءه)[١٠] ، فانه يطمح في الحقيقة الى الاستفادة من هذا الاستعمال اللغوي العامي ، لـ « يتفادى » اللواحق الثانوية (كأسمـاء الاشارة او الاسماء الموصولة) التي كانت ستجبرهُ على التعبير كما يلي : « ما وراءه » او « الذي (او التي) وراءه » .

وهذا نفسه ما لحق بالضمائر المشيرة الى المكان او الزمان (هنا ، وهناك) . فبدلاً من القـول : « الواحة التي هناك » ، يفضل بعض الشعراء القول : « الواحة الهُناك » . . وبحذفه الاسم الموصول (التي) ، يخالط الشاعر الظـن انـه حذَف ، كذلك ، فعـل الكينونـة (تـكون) ، او اسـم فاعلـه (الكائنة) ، الذي يظل مضمراً دائماً في العربية في هذا النوع من الجمل الاسمية .

تَراجُع الفعل وسيادة الجملة الإسمية وشِبْه الجملة

ان الفعل هو المستهدف ، في الحقيقة ، من وراء الاسم الموصول في هذا الهجوم على قواعد اللغة الفصحى . وهذا ما يصبح اكثر وضوحاً حين يتعرض الفعل نفسه مباشرة للهجوم ، من خلال « اداة التعريف » هذه التي تنهض بدور الاسم الموصول ، والتي لا بد من ان يذكرنا تكرارها لدى شعرائنـا بحاجة الشاعر الحديث لتعريف او تحديد كل شيء ، وكذلك لـ « القبض » على كل شيء .

لكن ، الى جانب القيمة الجمالية والديناميكية للفعل ، فإن « تطويقه » بتعريف إضافيّ ـ بل وسأقول حتى مفتعل ـ انما يمكن اعتباره ، في كل الأحوال ، بمثابة ترجمة ـ ربما كانت مخففة ـ لارادة نازعة الى تخليص التعبير العربي من طبيعته المجرّدة والاطلاقية .

غير ان الهجوم على الفعل في الجملة العربية لا يتحقق عبر « إحالته إسما » فحسب ، وانمـا كذلك ، عن طريق استبعاده عن العبارة كما جرى في كثير من الاحيان . وربما كان ذلك للاسباب المطروحة اعلاه ، ولكن ايضا بدافع من هذا الهمّ ، الذي تبررهُ طبيعة الحياة الحديثة والذي يدفع الى ايجاز التعبير وتنقيته من التفاصيل السطحية والاطالات غير المجدية . هكذا تخُلي الجملة الفعلية المكان

---

١٠ ـ « البئر المهجورة » ، ص : ١٨ .

للجملة الاسمية ـ القصيرة تحديداً .

وتظل هذه الظاهرة قابلةً تماماً للفهم ـ خصوصاً وان البيت الشعري الحديث يجهد في التخلص من التعابير الخطابية ، الندائية ، والتفسيرية التي يزخر بها الشعر الكلاسيكي ، والتي تكثرُ ، بدورها ، من استخدام الفعل . ومن جهة اخرى فان جملة الشاعر القديم تمتد ، غالباً ، على طول البيت ، مما يجبره على اطالتها بمساعدة الجمل الثانوية والعبارات الملحَقة ، وهكذا يتولد لديه العدد المرتفع نسبياً من الافعال . في حين ان الشاعر الحديث يتمتع ، في شكله الحر ، او اكثر من ذلك ، في قصيدته النثرية ، بحريته الكاملة ببناء جمله كما يشاء ، ودون تحديدات مسبقة .

وعلى سبيل التمثيل ، قمنا بمقارنة بسيطة كانت نتائجها كما يلي : ففي قصيدة للشاعر العراقي النيو ـ كلاسيكي محمد مهدي الجواهري ، عنوانها : « كما تشاؤ ون » ، نُواجَه في الابيات الستة الاولى فقط ، بأربعة عشر فعلا من بين أربع وثلاثين كلمة . وفي قصيدة لشاعرٍ نيور كلاسيكي آخرَ من سوريا هو بدوى الجبل ، نجد في الابيات الستة الاولى سبعة عشر فعلاً من بين تسع وخمسين كلمة[11] .

بالمقابل ، لا نجد في القسم الاول من قصيدة لأدونيس عنوانها : « الجرح »[12] سوى فعل واحد مكرر مرتين على امتداد عشرة ابيات تتألف من اربع وثلاثين كلمة . اكثر من هذا فما من فعل واحد في الابيات الستة الاولى من القصيدة . وفي قصيدة كاملة ، اسمها « موت »[13] ليوسف الخال ، نجد اربعة افعال فحسب ، اثنان منها مكرران مرتين ، على امتداد الاربعة عشر بيتا التي تشكل القصيدة ، والتي تشتمل على احدى واربعين كلمة .

وتبدو المقارنة اكثر حسماً في اطار قصيدة مختلطة ، كتبها السياب بمقاطع حرة واخرى عمودية ، اسمها : « بور سعيد »[14] فلو أخذنا القسمين الاولين فقط من هذه القصيدة الطويلة لاصطدمنا بالنتائج التالية :

في المقطع الاول ، الذي يتألف من سبعة وعشرين بيتاً من الشعر العمودي ، نعثر على ستة وخمسين فعلاً . وكل واحد من هذه الابيات يضم ، بلا استثناء ، فعلا واحداً في الاقل ، بل ان ثمة

---

١١ ـ قصيدة « الله والشاعر » ، « مختارات من بدوى الجبل » ، ص : ٢٤

١٢ ـ « اغاني مهيار الدمشقي » ، ص : ٤٤

١٣ ـ « قصائد الاربعين » ، ص : ٤٥

١٤ ـ « انشودة المطر » ، ص : ٨١

أبياتاً يتضمن كل منها فعلين (الابيات ، ٣ ، ٨،٧ ، ١٣ ، ١٧ ، ٢٥ ، ٢٦) ، واكثر من هذا ففي البيت التاسع عشر لوحده نجد اربعة افعال .

بينما نجد في المقطع المكوُن من ابياتٍ حرة عددها سبعة وثلاثون بيتاً عشرين فعلاً فقط ـ ستة عشر فعلاً إذا اخذنا التكرارات بعين الاعتبار ـ وهذا ما يعني بالبداهة ، أن بعض الابيات جاء مجرداً من الفعل .

من جهة أخرى ، يتجاوز هذا « العدوان » على الجملة حدود التحويل الداخلي ، وتغيير العناصر المكونة ، ليبين عن نفسه عبر هدم الطبيعة اللغوية ذاتها ، هدماً مباشراً يتوسّل طُرقاً عديدة منها هاتان الطريقتان الأساسيتان :

١ ـ حذف العناصر المكوّنة الاساسية لوحدة منطق العبارة واكتماله . ففي مقطع لانسي الحاج ، قرأنا ما يلي : « خذ صمتي وامنحني » . اننا لو استندنا الى هذه الجملة وحدها ، لما استطعنا تطويق المعنى الذي اراده الشاعر دون ان يحدده . ولكن المناخ العام للنص ، أي القصيدة بكاملها ، هو الذي يقودنا الى إدراك جملة النداء هذه . وهذا ما يشكل ، من ناحية اخرى ، وسيلة تقنية مباشرة لتحقيق المفهوم الحديث للقصيدة : من وحدة الجملة (وإذَن البيت) الى وحدة النص الشعريّ (وإذَنْ القصيدة .

٢ ـ حذف الفعل الرئيسي : وبالرغم من غياب الفعل ، فان الجملة الاسمية تقدم لوحدها دلالة كاملة . وفي الجملة المستشهد بها اعلاه لانسي الحاج ، ينبع عدم اكتمال المعنى من غياب المفعول به وفي حالات اخرى نجد جملا « فعلية » في الأصل ، وقد غاب فعلها الرئيسي . وهذا ما يشكل جانباً من هذه النزعة التي أشرنا إليها لدى شعراء الطليعة ، والقائمة على تكسير العبارة ، وبعثرة عناصرها عبر النص ، باحالتها الى مجرد صيَغٍ او حتى كلمات متتابعة ، مكررة ، او متجاوِرَة ، دونما نظامٍ او منطق خارجيين . وسواء في هذه الحالة او تلك ، فاننا نشهد هنا ولادة الجملة الفوضاوية بامتياز .

الجملة الفوضاوية :

ان الشاعر الحديث ، اذ يكثر من استخدام ما يدعى به « شبه الجملة » ، التي تفتقر الى فعلها الرئيسي ، او يلجأ الى استعمال الجملة غير التامة ، فهو انما يطمح الى إشاعة الجملة الفوضاوية التي عرفت بها الداداثية والسوريالية . ألا تبدو هذه القرابة بين الشعر العربي الحديث وهاتين الحركتين ، واضحة في هذا النموذج الذي نأخذه عن انسي الحاج[١٥] .

« لكنّ الخوف
ما
الخوف ؟
لا تبدأ : سأضؤ ل وأصمت
جناحك . عينيك الأفقية ! مولاي : لا !
خذْ قبلي حصادي ! . . .
دم حديث . . » .

واذا كان استخدام شبه الجملة ، والجملة غير التامة ، شائعين في الانتاج الحديث من الشعر العربي ، فان النمط الفوضوي ، على نحو خاص ، كان ـ حتى نهاية الفترة التي تتوقف عندها هذه الدراسة ـ حكراً على قصيدة النثر ، وخصوصا لدى انسي الحاج ، الذي حقق عمله النتائج الاكثر إثارة للاهتمام في هذا المضمار .

مع هذا فان عدداً من أنصار الانتظام والاكتمال اللغوي من بين الشعراء قد لحقتهم « عدوى » هذه النزعة « الهدميّة » للجملة ، او جانبها الفنتازي في الأقل . وفي الحقيقة ، فليس بامكاننا الا ان ندرج في باب « تفكيك العبارة » جميع الجُملَ والكلمات المجزأة بل وحتى تلك « المجهَّز عليها » عبر نمطٍمن اللعب الخطيّ المُوجّه ، في غالبهِ ، لاحداث تأثير صوتيٍّ على متلقي القصيدة ؛ كما في : « لا بابٌ ـ لا . . . با . . »[١٦] أو « حـديد عتيق ـ رصـا . . . ص ـ حديـ . . . »[١٧] ؛ او هذا الاستخـدام لمقاطعَ مجمّعة أحياناً على هيئة كلمة دون أن تكون لها أيما دلالة . هذه الصياغات « الغريبة » ، التي تتمثل مهمتها ـ كما يتضح ـ في إكمال المحتوى الدلالي والتأثيري للنص العام وتدعيمه ، اما أن تكون نتاجَ تقليدٍ عمديٍّ مُبالغٍ فيه ، وركيكٍ الى حد ما ، لبعض الأصوات ، كما في : « بغـ بغا يغ ـ بغ . . . بغـا . . . بغ . . »[١٨] أو تداعياتٍ عفوية او آلية عزيزةٍ على الســورياليين ، كمـا لدى أدونيس : « يشاماشا ميلانو سانشور راجاسانَ جيرمان دوبري باري سنتيا »[١٩] .

اي ان الشاعر العربي المعاصر ، الذي تجعله خصوصية لغته وما يعترض تطورها من عوائق ،

---

١٦ ـ يوسف الخال « قصائد الاربعين » ، ص : ٢٥

١٧ ـ بدر شاكر السياب « انشودة المطر » ، ص : ٢٥٦

١٨ ـ يوسف الخال ، « البئر المهجورة » ، ص : ٥٤ . وربما كانت مقاطع هذه الصياغة مشتقة ، عن قصد ، من كلمة « الببغاء » ، وموجهة لترمز الى الاحاديث المملة والتي لا تعني شيئا .

١٩ ـ ادونيس « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » ص : ٢٢٩

يكابد مأساة التعبير الخلاق ، بحدة تفوق ما خبره زملاؤه شعراء الغرب ، كان مدفوعاً الى تجريب الممارسة اللغوية والتعبيرية لمجايليه او سابقيه الغربيين ، ليتمكن من ترجمة شرارات روحهِ . هذه الروح التي يمكن ان يندلع منها ،« صراخ الآلام المتشنجة » كما يعبر تزارا ، و« كل التناقضات » والنتائج الغريبة المتطرفة » و« ما لا يعقل » .

ـ تبسيط الخطاب الشعري ـ
التطويع البنائي و« الاسلوبي »[٢٠] .

لقد كان نشاط حركة الحداثة في ميدان اللغة على قدر من التنوع والسعة بحيث انه بَدا أحياناً على شيء من التناقض ، احياناً ولو في ظاهرهِ في الأقل . فالشعراء الذين كانوا يسعون الى « إنهاك العبارة الشعرية ، بتفكيكها الى مقاطع انفجارية عصية على القبض ، او « باغراقها » في النص ، ساهموا هم انفسهم في هذا الجهد الشامل الساعي الى تبسيط بناء الجملة التقليدية ، و« تنقيته » من الرواسب السطحية او « الزخارف » المفروضة . واذا كانت هذه الظاهرة تبدو متناقضة ، فلان عدداً من الشعراء المحدثين قد اقتاد الجملة الشعرية الى ما يقرب من الجملة النثرية ، بل من نثر الجملة الصحفية ؛ ليس فقط من حيث المفردات ، وانما ايضا من حيث البنية المنطقية والاسلوبية .

واذ تجنبت الجملة الشعرية الغرق في ابهة الفخامة البلاغية للنثر الخطابي الكلاسيكي ، او البناء الميلودي للأدب الغنائي ـ الرومانطيقي ، فقد باتت « نثرية » الجملة الشعرية هذه تشكل ، في الحقيقة ، الموقع الذي تتلاقى عنده جهود « الهدم » التي نهضت بها العبارة التحديثية ، وتنطلق منها التجارب اللغوية الجديدة .

ان شعراءنا قد شرعوا ، على غرار الرسامين والنحاتين المعاصرين ، بالبحث عن مادة تعبيرية متصلة بالحياة وبالاحياء . . مادة أقل « فخامة » وأكثر « دنيوية » . واذا كان الفنانون يغترفون مادتهم وحتى ادواتهم من « الاشياء العادية » المستخدمة في حياتنا اليومية(الخرق والقصاصات والريش وقطع الخشب ، وبناء البقايا المعدنية او المواد الخليطة ، وهي تقنية باتت شائعة في الفن الحديث) فان الشعراء يحاولون ، هم ايضا ، التنّبه الى القيمة « الخام » ـ اذا صح التعبير ـ للكلام المستخدم يومياً على السنة الناس او في الكتابة . وسواء كانت قيمة « خام » او قيمة « دارجة » فانها على أية حال ، قيمة « غير مفروضة » من قبل المعايير الادبية والفنية . فتحرير المادة التعبيرية من الاثقال المفروضة عليها تقليدياً ، انما يعني نقلها الى حالة « وظائفية » محضة ، انطلاقاً من قيمتها « الحية » .

---

٢٠ ـ « سبع بيانات دادائية » ، ص : ٣٥ .

وبمعونة هذه المادة « المحررة » ، يمكن للمرء ان يجرب مختلف ضروب التأليف : الايضاحي ، أو العامر بالتحول والغرابة ، المبّسط المعقلن أو المعقد ؛ الواضح او المبهم . وهذا ما يقودنا مباشرة الى العلاقة بين الدال والمدلول . فلنتوقف قليلاً عند التحول الذي يلحق بالدال ، او ، على نحو اكثر دقة ، بآلية الاداة الدلالية او التعبيرية .

ان النثرية او تبسيط الخطاب الشعري ، منظوراً اليه من هذه الزاوية ، يبدو منسجماً مع النشاط التفكيكي الذي عرضناه من قبل ؛ وهو يشكل معه الجانب الآخر من هذا النشاط الذي خاضه الشعراء ضد « الفخامة » ، وفي الوقت نفسه ضد « الترابط المنطقي » للعبارة الشعرية التقليدية . وهذا ما يتضح إذا ما تذكرنا ان تفتيت العبارة يتحقق ، من بين طرق اخرى عديدة عن طريق اختزالها الى جُمَل اسمية . والجملة الاسمية قصيرة بطبيعتها ، وهي تشكل من وجهة النظر الوظائفية ، صيغةً تبسيطيةً للجملة الفعلية .

ومن جهة اخرى ، فان النشاط المضاد للعبارة يقود ، كما رأينا ، تارة الى اختزال الجملة الى شبه جملة او مقاطع وجيزة ومبعثرة ، او الى « اغراقها » في النص تارة اخرى . وفي الحالتين ، فان تركيب الجملة قد تعرَّض للاختلال ، وكان لا بد لهذا الأختلال بالتالي ، من أن يصيب وضوح العبارة .

غير أن هذا الجانب الهدّام من النشاط الحداثي يجد قاعدته ، في الغالب ، ونقطة انطلاقه في هذه الارادة النازعة الى ممارسة فعل « تطهيري » أو « تبسيطي » للجملة . وهكذا ، فانطلاقاً من هذه الاحالة النحوية والبنائية للجملة الشعرية الى النثر ، يكون بالامكان تمييز شعراء الطليعة وتقسيمهم الى « دلاليين » والى « تركيبيين »[٢١] .

ما هي ، يا ترى ، العوامل الحاسمة ، والمباشرة ، التي يمكن ان تقيم وراء هذا الطور من التحول اللغوي في الشعر العربي ؟

الى جانب الظروف العامة ، الموضوعية والذاتية ، التي توجه التحول الاجتماعي ـ الاقتصادي ، والسياسي ـ الثقافي للحياة العربية ، وكذلك الى جانب ردة الفعل الثقافية والفنية الخاصة بالكاتب ـ وخصوصاً الشاعر ـ العربي في غمار هذا التحول ، يمكن القول ان تبسيط الجملة الشعرية قد أثرت فيه وسهلته عوامل مباشرة كالأدب الاجنبي (مقروءاً بلغتهِ الأصلية او مترجماً) والنثر واللغة الدارجة .

١ ـ **الادب الاجنبي والترجمة** : سواء كان الشاعر العربي الحديث واعيا بالصعوبات النحوية والتعقيدات الاسلوبية للغة الشعرية التقليدية ام لا ، فهو يبدو وقد وجد في الادب الاجنبي مخرجاً ما لأزمته التعبيرية .

إن الأعمال الاجنبية قد بسطت له امكانية المقارنة في الاقل . وهكذا يمكن القول انه يدين بالعديد

٢١ ـ نستخدم كلمة « الاسلوب » او « الانشاء » هنا لتعيين الشكل الخارجي لبنية الجملة وتقنيات بنائها فقط .

من التعابير البسيطة والموجزة التي بات يحفل بها شعره الحديث ، الى الاستثمار الواعي لامكانية الاثراء هذه ومما سهَّل الأفادة من هذه العناصر وتكييفها وجود العـديد من الصيغ المماثلـة في لغـة التخاطـب اليومي .

فحين يقول شوقي ابي شقرا مثلا : « كلُّ ماءٍ باردٌ هذي السَنَة » ، فان من غير الممكن الا نفكر بأثر اجنبي في العبارة ـ أثر شعري في الاقل ـ يبدو غريباً على الجملة التقليدية[٢٢] عندنا ، وان كان بسيطا وممكن الفهم . ومع ان كلمة « السنة » تدفعنا ، كما هي مستخدمة هنا ـ الى التفكير باللغة العامية ، فان تعبير « كل ماء » ، يضعنا ، في الحال ، خارج البنى المنطقية للغة العربية المحكية والفصحى . ويبدو هذا التأثير واضحاً في تعابير من نمط : « سوفَ مالحةً ارشفكِ من بحرك[٢٣] فبالاضافة الى الخرق النحوي المتمثل بفصل الفعل « ارشفك » من الاداة المُشيرة الى المستقبـل « سوف » ، فان هذه الجملة تبيز عن انزياح اكيد عن المنطق اللغوي التقليدي . فالجملة العربية لا تحتمل ، بسهولة ، ورود الصفـة قبـل الفعل ، حين يكون الفعل بصيغة المستقبل ومصحوباً بالاداة : « سوف »[٢٤] .

وإلى جانب هذا التأثير البنائي والمنطقي على البنية الداخلية للعبارة يمكن ان نشير الى تأثير قراءة الشعر الاجنبي في الجملة العربية الحديثة تأثيراً شبه مباشر ولا سيا في نطاق الاسلوب . وهذا ما تدل عليه الالفاظ والتعابير المستعارة ، بكاملها ، من الشعر الاوربي ، وخصوصا فيما يمكن ان ندعوه بـ « الالفاظ ـ المفـاتيح » التـي ترد ، عادة ، كافتتـاحيات للجمـل ، او تؤمـن الربـط فيا بينهـا . وعوضـاً عن « الافتتاحيات » التقليدية ، بتنا نرى الى الكثير من الابيات الحديثة وهي تبدأ بالفاظ وتعابير تنتمي الى النثر على نحو خالص . ويمكن ان نورد منها على سبيل التمثيل لا الحصر : « اعرف » و « ارى » و« هنا » « يجب » و« ينبغي » و« منذ » و« لو استطيع » ، الخ . . .

---

٢١ ـ ينبغي ألا نتوهم ، مع ذلك ، ان الاختلاف بين الطرفين حاسم وقاطع . فالتشابكات والتقاطعات بينهما مألوفة ، أولاً ، ثم ان غالبية الشعراء الجدد يستمدون صفتهم كمحدثين من خلال الجدة الدلالية لأعمالهـم الشعرية .

٢٢ ـ اذا اردنا الالتزام بروحية التعبير العربي التقليدي لَوَجب القول : « كل المياه باردة » او « الماء كله بارد » او ببساطة : « الماء بارد » . (وهذا ما ينسجم مع القول باللهجة المحكية : « الميّة باردي » . فكلمة الماء ـ وهي اسم ، واسم نوع في الوقت ذاته ، وتهب نفسها للجمع (المياه) ـ لا تمكن من معاملتها كـ « وحدة » ومثلما هو حاصل في المثال المطروح : « كل ماء » .

٢٣ ـ انسي الحاج ، « لن » ، ص : ٦٣ .

٢٤ ـ واضح ان التعبير « النظامي » سيقول : « سوف ارشفك مالحة من بحرك » . وحتى حين يقبل هذا التعبير بتقديم الصفة على الفعل ـ وهي صياغة جميلة ايضا فانه لا يحتمل فصل « سوف » عن الفعل الواردة ، هي ، معه : « مالحة ، سوف ارشفك من بحرك » .

ينبغي ألا يفوتنا هنا التذكير ، ايضا ، بأن التأثير غير المباشر الذي مارسه الشعر الاجنبي قد جاء يدعمهُ عنصرٌ جديدٌ هو ترجمة النصوص الشعرية عن الفرنسية والانكليزية والروسية والاسبانية . ما من شك في ان ترجمة الشعر الغربي كانت قد بدأت قبل ولادة حركة الحداثة الشعرية ؛ بيد ان مجلة « شعر » غيرت طريقة الترجمة ومنهجها عن قصد . ولم يكن المترجمون العرب قد اعتادوا على ترجمة النص الشعري ترجمة تقريبية فحسب ، وانما كانوا يقومون ، فوق ذلك ، بـ « تعريبه » ، عن طريق صياغته باسلوب عربي خالص ، ومتكلف غالباً . في حين ان اعضاء « شعر » باحترامهم النص ومحافظتهم على بنيته الحرفية ، كانوا يسعون ، الى القبض على خصائص الشاعر البنائية والحذاقة الاسلوبية لتركيبه الشعري[٢٥] ، بالاضافة الى اكتشاف افكاره ومنحاه الصوري .

وقد انتقدت نازك الملائكة هذا الاجراء الادبي بعنف ، واعتبرته تحدياً ، بل تجاوزاً ، لمنطق اللغة العربية وعبقريتها الخاصة[٢٦] .

وقد توقفت عند هذا النص المترجم عن جاك بريفير[٢٧] .

(الحمار والملك وانا
سنكون امواتا غدا
الحمار من الجوع
الملك من الضجر
وانا من الحب)

ثم اقترحت ترجمة اخرى تراها اكثر انسجاماً مع الروح والاسلوب العربيين :

« انا والحمار والملك سنكون كلنا امواتاً في الغد . يموت الحمار من الجوع والملك من الضجر وانا من الحب » .

ان من الطريف ان نلاحظ في هذه الترجمة وجود ثلاثة افعال في حين لا يتضمن النص الفرنسي وترجمة « شعر » الا فعلا واحداً . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ان ترجمة « شعر » تجمع خمس عشرة مفردة مع اداة العطف (الواو) المكررة مرتين ، في حين نجد في الترجمة المقترحة من قبل الملائكة تسع عشرة مفردة مع اداة العطف نفسها ، وقد تم تكرارها اربع مرات .

---

٢٥ ـ مقالة اسعد رزوق حول « ترجمة الشعر » ـ كتاب « الشعر في معركة الوجود » ، ص : ١٤٧ .

٢٦ ـ « قضايا الشعر المعاصر » (مدن الترجمات النثرية للشعر الاجنبي) . ص : ١٢٨ .

٢٧ ـ « اغنية مايس » (نشرت الترجمة في مجلة « شعر » العدد ٩ ، ص : ٦٧) .

وفي كل الاحوال ، يمنحنا هذا المثال فكرة عن الامكانات والمحاولات الاسلوبية التي يمكن ان تحفزها قراءة الادب الاجنبي ـ والشعر على وجه خاص ـ مقرؤاً في لغته الاصلية او مترجماً ترجمة حرفية الى العربية .

٢ ـ النثر : كان على الشعر العربي الكلاسيكي ، والنيو ـ كلاسيكي وحتى الرومانطيقي ان يستجيب الى إلزامين لغويين أساسيين هما : الدقة و« الفخامة » الشعرية . ولم يكن كافياً ، بالنتيجة ، الأخذ بالقواعد اللغوية واحترام قوانين الخطاب ، وانما كان يجب الامتثال للنموذج الأصلي للاسلوب « الفخم » في البناء التقليدي ، حيث الجملة الشعرية ، المجمدة منذ قرونٍ عديدةٍ ، تقدم نفسها على هيئة شعارٍ أو كليشيةٍ مدعمة بزخارفها الطقوسية والاحتفالية .

ولذا كان من الطبيعي ان يتمكن النثر ـ وهو الأكثر اختلاطا بالحياة العادية وبالتالي الأقل التزاماً بالمعايير الموروثه من ان يتحرر من القوالب القديمة بصورة اسرع من تحرر الشعر ، وأن يبدأ تطوراً معيناً باتجاه التعبير الحي ـ لا سيما انه على صلة مباشرة مع الاحداث اليومية وحاجات الجماهير في شرائحها العريضة . وبفضل هذه الصلة بالذات ، استطاع النثر ان يمتص الكثير من التعابير الشعبية وتقنيات الأسلوب المأخوذة عن اللهجات المختلفة المتداولة في العالم العربي .

ويجد هذا التفاعل تفسيرهُ في التطور المتسارع للنثر « الوظيفي » اليومي ، قياسا الى النثر الادبي ، الذي تعرض ، مع ذلك ، الى نتائج هذا التطور وآثاره ، فيما بعد .

هذا ، حتى ان الشعراء المحدثين ، الذين كانوا يحاولون الخروج من الأطر الجامدة للتعبير التقليدي كانوا يجدون انفسهم منجذبين ، بصورة بصورة آلية ، الى السهولة المتنامية التي حققها معاصروهم من كتّاب النثر . خصوصاً وانهم لم يجدوا فيها وسيلة لتذليل صعوبة التعبير فحسب ، وانما ، وجدوا فيها كذلك فرصةً لمواجهةِ « الفخامة » وتحدي الكمال » و« التناغم » في لغة الشعرية التقليدية .

ونحن نتذكر تلك القائمة العريضة من المفردات « المبتذلة » و« القبيحة » ، و« المتهورة » التي تنحدر في غالبيتها العظمى ، من النثر المعاصر . وليس الأثر « النثري » في بناء الجمل أقلّ وضوحاً وبديهية من هذا اطلاقاً . ولدى الشعراء الاكثر اندفاعاً في هذا الاتجاه ، يمثل المجال اللغوي تجسيداً للبساطة الشعرية ، حيث الجمال الشعري نفسه يتعدى لديهم الملمح الخارجي للخطاب . لهذا يظل على الصورة الشعرية ، سواء أكانت ذهنية الطابع ام مشخصة ، ان تهب نفسها للقارىء في عُري اللغة . في حين ان الكلمات ، منفصلة كانت أم مجتمعة ، لا تتمتع الا بالقليل من الاهمية ، وهي تتلقى قيمتها وجمالها مما يمكن ان تمنحه او تنتجه . اي ان بساطة الدال او شفافيته هي ، بنحو من الانحاء ، شرط اساسي لصفاء المدلول .

وفي الحقيقة ، ما ان تتدخل موهبة الشاعر وبراعته حتى تكتسب هذه الاطروحة درجة من المصداقية . فلو تأملنا هذا البيت لمحمد الماغوط : « منذ بدء الخليقة وانا عاطل عن العمل »[٢٨] . فاننا لن نجد فيه كلمة واحدة منتمية لقاموس « الفخامة » الشعرية . بل على العكس ، ان كل ما فيه يستند الى منحى بنائي نثري بصورة خالصة ، الى جانب الطابع « العادي » للمفردات . وحتى كلمة « عاطل » او تعبير « عاطل عن العمل » ، انما يعودان الى لغة الصحافة او الكلام اليومي ، وبالتالي لا يُحسَبان تقليدياً ، على الادب .

ومن جهة اخرى فان التركيب الصوتي والوَقْع الذي يولده البيت يفتقران الى التناغم الموسيقي ، ويحدِثان « نشازاً » يسيء الى التوازن الايقاعي والميلوديّ للعبارة . مع هذا فان الصورة الرائعة التي تنبثق من هذا التجميع « غير الجمالي » لا تبدو بحاجةٍ الى تعليق . فقد توصل الشاعر بالفعل الى افتداء العناصر المكونة لبنائه هذا ، بل وحتى الى مضاعفة ما لديها من قيمة ، عن طريق هذه الشُحنة الجمالية والجوهرية النابعة من اجتماعها ، او ، بالاحرى ، من الطريقة التي اجتمعت فيها هذه العناصر .

وفي الواقع ، فان المسافة اللغوية المحققة هنا ، قياساً الى اللغة الاستعمالية العادية ، هي التي تضيء مختلف اجزاء هذا التركيب اللغوي . . مسافة تطبع العلائق المنطقية لهذه الاجزاء بالتحوّل ، وتدفعها الى ما وراء ملمحها الخارجي . ويكفي ان نُبعد المصدر الدلالي لهذه الاضاءة المُحوّلة (المتمثلة تحديداً بالمسافة المنطقية المحققة من خلال صورة : « منذ بدء الخليقة ») ، لتسقط الجملة بكاملها في ابتذالية التعبير المباشر والنثري . كما يحدث لو قلناه مثلا : « منذ بداية العام » او « منذ حقبة طويلة » . وليست عبارة « منذ بدء الخليقة » بأقل نثرية ، بحد ذاتها ، من عبارة « منذ حقبةٍ طويلة » ، خصوصاً اذا جردناها من ايحاءاتها الدينية والاسطورية .

مرة اخرى ، نجد انفسنا ، وبمنتهى الوضوح ، بازاء ظاهرة جلية ، تتمثل بالبحث عن أبعاد الانسان والعالم ، والسعي للتوغل في دلالتهما من خلال « وسيلة لغوية » هي في متناول الجميع تقريباً . كما لو ان الشاعر الحديث اذ يُحوِّل - ولماذا لا نقول : « يبْسِط » ؟ - اللغة الشعرية الى أفقها الحقيقي ، اي مستواها الاجتماعي الحي ، فانه يجد نفسه اكثر تهيؤاً للاكتشاف العمودي لوعيهِ الخاص ولرؤياه الشعرية .

٣ - العامية : ان هذا يعيدنا ، مجدداً ، الى مشكلة اللغة المحكية وعلاقاتها بحركة الطليعة في الشعر العربي المعاصر .

---

٢٨ - محمد الماغوط ، قصيدة « الشتاء الضائع » من مجموعة « حزن في ضوء القمر » ، ص : ٢٧ .

وقد رأينا عدداً من الشعراء المحدثين وهم يؤ يدون تبنّي و في الاقل استغلال ـ اللغة المحكية في التعبير الشعري . كما رأينا ان هذا الموقف لم يكشف عن نفسه مباشرة الا بتشوّشٍ ومن خلال مواقف نظرية ، طوال الفترة التي تعنى بها هذه الدراسة في الاقل[٢٩] . مع هذا فقد مارست لغة المحادثة اليومية تأثيرها على الشعراء من خلال طريقين اثنين ، احدهما مباشر والآخر غير مباشر .

حين تكلمنا على النثر وعلى قراءة الاعمال الاجنبية ، المحنا الى دور العربية المحكية في « هضم » الصيغ اللغوية الجديدة واستدخالها الى لغة التعبير الادبي . وفي الحقيقة ، فقد كانت هذه العوامل الثلاثة : العامية والادب الاجنبي ، والنثر ، يتداخل احدها بالآخر ، وتمارس فيما بينها نوعاً من التفاعل يَهَب نفسه ، في الختام ، لاختيار الشاعر المسكون بارادْة التجديد وتبسيط التعبير .

ولذا يظل من الصعب دراسة تأثير كلٍّ من هذه العوامل بمفرده . فهي بامكانها أنْ تشكل موضوعاً لدراسةٍ معمقةٍ ومختصةٍ ترتكز ، قبل كل شيء ، على تحليل النثر العربي المعاصر .

وتنبغي الاشارة الى ان بالامكان ان نتلمس ، في بنية الجملة لدى بعض شعراء الطليعة ، آثار التراكيب او البنى العامية ، المنحدرة من النثر مباشرة او مداورة ، او المتسللة من تعابير اعجمية الاصول امتصتها العامية . هذا يعني ان المفردات « المحكية » لم تكن العناصر العامية الوحيدة التي غزت النتاج الشعري الحداثي ، وانما كذلك نمط التعبير المتداول ، البسيط بطبيعته ، مع كل ما يستتبعه من علائق بنائية ومنطقية خارجية .

وقد تبعت هذه الظاهرة ظاهرةٌ اخرى اكثر خطورةً من حيث الاقتراب باللغة الشعرية من اللغة اليومية ، وهي تتمثل بالاستخدام المباشر للهجة المحكية . وفي الواقع فان العديد من شعراء الجيل الجديد قد شرعوا بتطعيم قصائدهم المكتوبة باللغة الادبية ، بتعابير او أمثال او ألفاظٍ مأخوذة بكاملها من العامية ، ومميزة احياناً بمعتكفات او عناوين او اقواس .

ان هذا الاستخدام للغة المحكية ـ المجزأ ولكن الثري بالدلالة على اكثر من صعيد واحد ـ انما يعزز التدليل على همّ الشاعر العربي المعاصر الذي يدفعه الى نقض ما يدعوه جاك بيرك بـ « اللغة المهيبة » وانماطها التعبيرية المعقدة .

هذا ، في كل الأحوال ، جانبٌ آخر من محاولة الشاعر العربي ـ التي لا زالت قيد الفعل ـ في ان يعيد الى اللغة حيويتها وقوتها الحقيقية ، بان يعيدها الى ارض الواقع الاجتماعي ؛ وعن طريقهِ الى قوانين الصيرورة التاريخية .

٢٩ ـ نذكّر بأن هذه الدراسة لا تغطّي سوى الفترة المحصورة بين ١٩٤٧ ـ ١٩٦٥ ؛ والعام الأخير هو عام انغلاقِ مجلة « شعر » .

في الشعرية

في المركز الثقافي الدولي بالحمامات في تونس ، نظمت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم حلقة دراسية لبحث قضايا الشعر العربي المعاصر ، شارك فيها عدد غير قليل من النقاد ، والشعراء الذين تحدثوا عن تجربتهم الشعرية . اختارت « الكرمل » دراسة أدونيس ، و مناقشة من ريتا عوض.

أدونيس

ان يتكلم الشاعر على تجربته في الكتابة الشعرية هو أن يكون الذات والآخر في آن . هو ، بتعبير أدق ، ان يتخذ من ذاته آخر ليست الا هذه الذات نفسها ، وظني ان هذا مما يؤدي ، بحسب الحالة ، اما الى تمجيد الذات وإما الى الحياد عنها ، باسم موضوعية تصل في النهاية الى ان تلغيها .

لذلك آثرت ان أسلك طريقا آخر : ان اتكلم ، انطلاقا من تجربتي ذاتها ، نظراً وكتابة ، لكن على القضايا الاساسية او ما أميل الى حسبانه أساسيا ـ القضايا التي تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر القارىء/ الناقد وتشكل في الوقت ذاته مدار الاهتمام والجدل في المرحلة الشعرية الراهنة . خصوصا انها مرحلة خلافية ، بامتياز ، فالخلاف لا يتناول التفريعات وحدها ، وانما يشمل الأوليات او الاصول . ولا تتجلى الخلافية في الكتابات الشعرية وحسب ، وانما تتجلى ايضا ، ويشكلها الاكثر حدة ، في القراءات النقدية التي تدرس هذه الكتابات . فهناك ، مثلا ، نقد يرفض سلفا البحث في أماكن النظر الى قصيدة النثر ، شعريا ، او يرفض ان يرى الشعرية خارج الوزن ويعني ذلك انه متأصل في قديم ما وانه بسبب من نلك ، عاجز عن النظر الى الجديد الا بذائقة تقليدية . وهو ، اذن ، لا يفهم الجدة الشعرية ، بل انه في احيان كثيرة يطمسها ويشوهها .

وهناك، بالمقابل ، نقد ونوع من الممارسة الكتابية لا يجهلان اللغة العربية في خصوصيتها التعبيرية ـ الجمالية وحسب ، بل انهما يجهلان أيضا مخزونها الابداعي ، فضلا عن أنهما يرفضان شعر الوزن . وهما ، لذلك ، عاجزان عن فهم الجدة ومعناها في اللغة الشعرية العربية ، خصوصا ان حداثة الكتابة في لغة ما ، لا يصح فهمها وتقويمها الا في سياق القديم الكتابي في هذه اللغة وانطلاقا منه .

وكثيرا ما نرى بين من يصدرون عن هذين الموقفين اشخاصا يؤلفون كتبا او يقومون

بأبحاث حول نصوص يعدونها شعرا تستلزم ، باديء بدء سؤالا أوليا : هل هذه النصوص، هي ، حقا ، شعر ؟

هكذا ليست المعرفة وحدها هي الغائبة في هاتين الحالتين وانما هناك غائب آخر هو الشعر . ومن هنا حرصي على ان يجيء بحثي كنوع من المشاركة في مناقشة المفهومات بغية توضيحها ، لا مناقشة الاحكام التي تستند اليها او تصدر عنها ، فقبل ان نتداول في الاحكام يجب ان ننظر في المفهومات التي تولدت عنها .

ولعل القضايا التي أشرت اليها تتمثل في ثلاث ، احب ان أصوغها في الاسئلة الثلاثة التالية : ما علاقة الشاعر بتراثه ؟ ما علاقة الشعر بالحدث ؟ ما معنى الشعرية ؟

اولا : الابداع والتراث

كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما **هو** . وما هو ، **كذات كاتبة** ، مغايـر ، بالضرورة ، لما هو **غيره** ، قديما ، او معاصرا . وهذا يعني ان له طريقته المختلفة المتميزة ، في استخدام اللغة ، بهذه الطريقة ينتج **كلامه** الخاص ، المغاير من حيث انه ينطوي على أفق من الدلالة ، او يكشف عن فضاء شعري ، خاصين ، مغايرين . فكما ان الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام ، فمن الممكن القول ان كلامه يكتبه ، بدوره كشاعر متميز بين الشعراء .

ما تكون ، في هذا المنظور ، علاقة الشاعر بتراثه ؟

لكن ، ينبغي اولا ان نسأل ماذا تعني هنا كلمة « تراث » ؟ هل التراث الابداع ام المبدع ؟ هل هو اللغة ام المادة ؟ هل هو الذات ام الموضوع ؟ ام هل هو هذا كله وكيف ؟ انها أسئلة تدفعنا الى أخرى تفريعية لكي نحيط بالاشكالية التي تنطوي عليها مثلا ، هل التراث شاعر واحد ، محدد ؟ وحينذاك ، هل تعني العلاقة بالتراث تقليد هذا الشاعر او اتباعه في نهجه الشعري ؟ ومن هذا الشاعر وكيف نحدده ؟

لنقل ، اذن ، ان التراث اكثر من شاعر . حسنا . لكن ، من هم وما معيار تحديدهم ؟ وكيف يمكن الارتباط بهم ، وهم أفراد متباينون متباعدون ، تاريخيا وفنيا ؟ وكيف نوحدهم — نجعل منهم « هوية » واحدة وبأي معيار وبأي معنى ؟

لعل كلمة « تراث » تعني مرحلة شعرية معينة ، او مراحل معينة ، او تعني نصوصا شعرية معينة ، لكن ، أيضا ، كيف يكون ارتباط الشاعر به في هذه الحالة ؟ بخصـائص « جوهرية » للمرحلة او للمراحل ، او النصوص وكيف نحدد هذه الخصائص ؟

أم لعل « التراث » روح ما ؟ لكن هنا أيضا نسأل : ما هذا « الروح » وكيف نتعرف عليه ، وما مقاييس التعرف ؟ وهل هو ثابت ، وكيف ؟ أم هو متغير ، وكيف ؟

ينبغي أن نطرح ، في هذا الصدد ، أسئلة اكثر تحديدا ، مثلا ، ما الذي « يوحد » شعريا بين الشنفرى وعروة (هما موحدان في الصعلكة وفي المرحلة ، وفي الوزن والقافية) ؟ انهما ، شعريا ، عالمان مختلفان كذلك الامر في ما يتعلق بامرىء القيس وزهير ، بطرفة وعمرو بن كلثوم .. الخ . هكذا نرى ان ما نسميه بـ « **الاصل** » الجاهلي **الواحد** انما هو ، شعريا ، **كثير** وليس واحدا .

واذا تجاوزنا العهد الاسلامي الأول الذي لا أرى فيه شعرا مهما ، الى العهد الأموي ، فسوف نرى انه هو الآخر **كثير** وليس واحدا . ما الذي يوحد بين عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة او قيس بن الملوح ، بين ذي الرمة والكميت ، بين شعراء الخلافة الأموية ــ الأخطل والفرزدق وجرير ، والشعراء الخوارج ، او شعراء الصعلكة ــ الهامشيين ، اللصوص ، والمنبوذين ؟

الشأن هو نفسه بالنسبة الى الشعر في العهد العباسي . ان الأفق الشعري الذي يفتحه أبو نواس غير الافق الذي يتحرك فيه علي بن الجهم او البحتري ، وشعر أبي تمام مغاير ، جوهريا ، لشعر أبي العتاهية او ابن الرومي . وأبو العلاء المعري عالم آخر غير المتنبي .

هكذا يبدو ان التراث الشعري العربي ، شأن كل تراث حي ، ليست له ابداعيا ، هوية واحدة ــ هوية التشابه والتآلف وانما هو متنوع ، متمايز الى درجة التناقض ، واذا صح الكلام على هوية او وحدة ، في هذا المستوى ، فانها هوية المتعدد المتباين ، ووحدة المختلف ، الكثير .

غير ان « الخطاب التراثي » السائد يقوم ، في منطلقاته وفي منظوراته على ارادة توحيد التراث ووحدته ، في « هوية » متميزة ، متواصلة هي هوية « الواحد » . ولا نجد في التراث ، كمادة شعرية ، ما يمكن ان يعطيه مثل هذه الهوية الا **الوزن والقافية** ، استنادا الى التحديد الموروث : « الشعر هو الكلام الموزون المقفى » لكن التعمق البسيط في الابداعية الشعرية جدير بأن يكشف عن ان مثل هذه الوحدة سطحية شكلية ، عدا أنها تبسيطية اختزالية . فلا يتضمن التراث ، تحت هذه الوحدة الظاهرية غير التنوع والتناقض . وفي هذا التنوع التناقضي تكمن ، على العكس ، اهمية التراث وعظمته ، وعليه كذلك تنهض وحدته الابداعية . ان « هويته » بعبارة ثانية ليست في مجرد كونه موزونا مقفى ، وانما هي في العالم الذي يؤسسه ، والرؤى التي يكشف عنها ، والآفاق التي يفتحها للحساسية وللفكر .

أما عن الوزن والقافية ، فأود ان أقدم الاشارات التالية :

أ ــ الوزن/ القافية ظاهرة ، ايقاعية ــ تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وانما هي ظاهرة عامة ، في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات اخرى ، لكن على تنوع وتمايز . الزعم اذن ، بان هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية الا بها ، ولا تقوم الا **بدءا منها** واستنادا اليها ، انما هو زعم واه جدا ، وباطل .

ب ــ الوزن/ القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري **سابق** . ولا شك انه عمل بارع ، لكنه ،

في الوقت نفسه ، محدود ، ذلك انه لا يستنفد امكانات الايقاع او امكانيات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية . وانما يمثل منها ما استخدم واستقر . وما يستخدم ويستقر ليس **مطلقا** ، وانما قد يتغير او يتعدل او تضاف اليه استخدامات اخرى ، او ربما يزول ، وذلك بحسب التطور ومقتضياته .

جـ ـ ثمة خطأ اول في النظر السائد الى الوزن/ والقافية ، يكمن في التوحيد بين **الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل** . فهو يوحد بين **موسيقية** اللسان العربي **ووزنية** الشعر العربي . وهذا مما أدى ، بقوة الممارسة والقسر الايديولوجي ، الى تقليص الطاقـة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي ، والى تحويل اوزان الخليل الى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ ، مع أنها وليدته ، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع انها ليست الا تشكيلات محددة ، من مادة ايقاعية تشكيلية غير محددة .

د ـ لعل المعنيين عميقا بالشعر العربي ومسيرته التاريخية يعرفون جميعا ان تحديده بمجرد الوزن/ القافية اخذ يضطرب منذ القرن العاشر ، خصوصا في الدفاع النقدي الذي قام به الصولي انتصارا لشعرية ابي تمام ، وفي آراء الجرجاني فقد نشأ ميل الى التشكيك في ان يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر والى جعل **اللغة الشعرية** ، او طريقة استخدام اللغة ، مقياسا في هذا التمييز . وتقسيم المعنى عند الجرجاني الى نوعين : تخييلي وعقلي ، دليل بارز ، فحيث يكون النص قائما على المعنى الاول يكون ، في رأيه شعرا ، وحيث يكون قائما على المعنى الثاني لا يكون شعرا ، وان جاء موزونا مقفى .

* * * * *

غير أن هذا لا يعني ، بالضرورة ، رفض الوزن/ القافية ، او التخلي عنهما ، وإنما يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصرا ، **الشعرية** ولا يستنفدانها ، وان هناك عناصر شعرية ، غيرهما ، ومن حق الشاعر ان يستخدمها للخلاف ، تحديدا ، جديد دائما ـ حتى حين يكتب بأشكال سابقة . فاذا كان الشكل بنية حركية ، فان المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة ويجريها . ولهذا ليس الشكل هدفا او غاية . الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة . كان ابو تمام وأبو نواس جديدين ، بالقياس الى الشعر الجاهلي ، مع أنهما استخدما أشكاله الوزنية . والجدة هنا كامنة في انهما خلقا في شعرهما فعالية جمالية مغايرة ، واضافا الى الجمالية الشعرية العربية ابعادا جديدة . والاساس ، اذن هو أن ننظر في تقويم الشعـر ، الى هذه الفعالية ، لا الى الجدة الشكلية في ذاتها ولذاتها ، سواء كانت وزنا او نثرا .

وفي هذا ما يشير الى ان المسألة ، في الكتابة الشعرية ، لم تعد مسألة وزن وقافية ، حصرا ، بل أصبحت مسألة شعر او لا شعر ، والى ان هذه المسألة تضعنا ، تبعا لذلك ، امام امكان الكتابة الشعرية ، في أفق آخر غير الأفق الموزون المقفى . وهو إمكان يتيح لنا أن نعدل

التحديد الموروث للشعر ، وأن نضيف اليه ، وان نؤسس مفهومات اخرى للشعر ، وفي ظني ان المعنى الاعمق والأغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة انما يكمن هنا ، لا في مجرد تعديل النسق الوزني وتحويره ، ولا في مجرد الخروج على الوزن والقافية ، كما تواضع اكثر النقاد المعاصرين على قوله وتكراره .

نحن الآن في مرحلة انتقال من **واحدية المفهوم** ، الى **كثاريته** ، او من **الواحد** الشعري الى **المتعدد** الشعري . وربما كان الالتباس النقدي في دراسة النتاج الشعري العربي ، في ربع القرن الاخير ، عائدا الى التباس التجربة الكتابية ذاتها ـ اي الى تعدديتها . لكن هذه التعددية هي في الوقت نفسه ، شاهد على حيوية اللغة الشعرية العربية ، وحيوية الشاعر . وهي كذلك دليل على التجدد في الرؤيا ، وفي الحساسية الفنية ، وفي طرائق التعبير .

ان في هذا كله ما يكشف عن ان قضية التراث ، كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد ، ليست قضية شعرية ـ فنية ، بحصر المعنى ، وانما هي قضية ايديولوجية . والكلام النقدي هنا يحل اللغة الايديولوجية محل اللغة الفنية ،ـاي انه يتحدث عن الشعر بأدوات من خارج الشعر وهو بهذه الأدوات ، يخلق استيهام الهوية الشعرية الواحدة ، للأمة الواحدة ، بحيث يكون الخروج عنها خروجا عن هوية الامة ذاتها . وهو استيهام نجد اصوله العميقة في البنية الدينية ، ميتافيزيقيا،وفي البنية القياسية تاريخيا .

والحق هو ان هوية الشاعر العربي لا تتحدد **بالشكل الكلامي** الذي نطق به اسلافه الشعراء ، وانما تتحدد بخصوصية **اللسان العربي** نفسه . وهذه الخصوصية اللسانية هي التي تؤسس هوية شعب ما ، وتحدد موقعه في العالم ، واذا كان لا بد ، هنا ، من الكلام على وحدة ما ، او هوية واحدة ما ، فانما هي **وحدة اللسان** ، لا وحدة **الكلام** . ان كلام كل شاعر انما هو نتاج هويته الواحدة بلسان واحد ، ومع ذلك فان كلامه **كثير** ، وليس واحدا . واذا صح هذا في الهوية الواحدة ، فبالأحرى ان يصح في الهويات المتغايرة .

هنا يحسن ان نشير الى خطأ في المنطلق وقع فيه النقد ولا يزال يرعاه ويتابعه هو التوحيد بين الاصل والممارسة الأولى لهذا الاصل . فكما انه وحد بين موسيقية اللسان ووزنية الشعر ، وحد بين اللسان وممارسته الشعرية الأولى في الجاهلية ، من حيث ان كلامها هو الأكثر تطابقا مع اللسان والأكثر قربا اليه ، والأكثر كمالا ، وهناك فرق بين اللسان والكلام : اللسان هو المنظومة الرمزية ـ المعجمية التي تتيح التعبير والتواصل اما الكلام فهو الاستخدام الشخصي الحر المتميز للسان . (ف. دوسوسور) . لا يقال عن القرآن الكريم ، مثلا ، انه لغة الله بل **كلامه** ، وذلك تمييزا له عن غيره . وليس الشعر الجاهلي اللغة العربية ، وانما هو كلام خاص بشعراء الجاهلية . وهو ، من حيث انه كلام ، ليس واحدا متشابها ، وانما هو كثير ، متنوع . وكما ان كلام أمرىء القيس لا ينبع من كلام طرفه مثلا ، والعكس صحيح بل ينبع من اللسان

العربي ، فان كلام كل شاعر حقيقي لاحق لا ينبع من كلام شاعر سابق ، وانما ينبع من اللسان العربي ، وفقا لاستخدامه الخلاق ، الحر . وهو استخدام لا بد من ان يكون **ابتداء** ، اذا اراد ان يكون خلاقا ، فالكلام الشعري كلام الذات المبدعة هو ، دائما ، بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان ومثل هذا الكلام الناشىء والمنشىء معا يشوش الكلام السائد ، ويزلزل سلطته الايديولوجية . بل انه اختراق دائم للثقافة السائدة ، ولايديولوجيتها ، وهو من هنا يتجاوز « وحدة » الكلام السائد ، الموروث ، اي انه يلغي وحدة السطح ، لكن من اجل ان يرسي وحدة العمق ــ وحدةالتنوع ، والاختلاف ، والتناقض .

وفي هذا المنظور ، تصبح مسألة الوزن/ القافية ، مسألة تاريخية ومسألة **كلامية** لا لسانية ، ومسألة ترتبط بجانب محدود من الابداع الشعري ، لا بشموليته او به **كرؤيا كلية** ، اذن ، من البداهة ولصحة القول ان بامكان اللسان العربي ان يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية ، او الى جانبها . وهذا مما يوسع في الممارسة ، حدود الشعر في اللسان العربي ، وحدود الحساسية الشعرية ، وحدود الفنية او الشعرية .

هكذا يبدو ان ما نراه من الالحاح النقدي الايديولوجي على **الواحد** ، على النموذجية الوزنية المبسطة ، على عالم مؤتلف متشابه ، يحيل الانسان والشعر والعالم الى مجرد قوالب وقواعد ، والى مسلمات ويقينيات جاهزة . وفي هذا ما يلغي التاريخ ، ويلغي الذات معا ، ويحول الممارسة الى نوع من التدين ، منظم ومنظم . وليس هذا نقيضا للابداع والشعر وحسب ، وانما هو نقيض للانسان أيضا .

* * * * *

ربما نقدر الان ان نرسم تخطيطا اوليا للعلاقة بين الشاعر العربي الحديث وتراثه . يقوم هذا التخطيط ، من وجهة نظري على ثلاثة أسس :

الأول ، هو ان الشاعر العربي الحديث ، ايا كان كلامه او أسلوبه ، وأيا كان اتجاهه انما هو تموج في ماء التراث ، أي جزء عضوي منه ، وذلك لسبب بدهي هو ان هويته الشعرية ، كشاعر عربي ، لا تتحدد بكلام أسلافه ، مهما كان عظيما ، وإنما تتحدد بكونه يصدر عن اللسان العربي ، مفصحا عن هذه الهوية بكلام عربي . لهذا حين نسمع مثلا قولا يصف هذا الشاعر العربي او ذاك بانه يهدم التراث او بأنه خارج عن التراث ، فان هذا القول يعني اولا أن الشاعر المعني لا يهدم التراث ككل او انه خارجه ككل ، وانما يعني انه يهدم فكرة او صورة محددة للتراث في ذهن اصحاب هذا القول ، وبأنه خارج هذه الفكرة او هذه الصورة . ويعني ثانيا انه قول ايديولوجي محض ــ أي انه حاجب ومشوه ، وانه هراء وباطل .

الثاني ، هو ان الشاعر العربي الحديث ، من حيث انه تموج ، تواصل في المد الشعري العربي ، حتى حين يكون ضديا .

الثالث ، لا يمكن هذا التواصل ان يكون فعالا يغني الابداع الشعري العربي الا اذا كان ، كلحظة خاصة من الممارسة الابداعية ، **انقطاعا** عن كلام الشعراء الذين سبقوه . ذلك ان هذا الانقطاع هو الذي يحول دون ان يصبح الشعر تقليدا ، اي دون ان تتحول الفاعلية الانسانية الى مجرد تكرار واستعادة . فالشعر لا ينمو الا في نوع من الجدلية الضدية او التناقضية . وعلى هذا يقوم **التراث الابداعي الفعال** ، وهو ما سميته « بالمتحول » (راجع : الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والابداع عند العرب ، دار العودة ، بيروت) ، وعنيت بذلك شعريا ، النصوص التي يمكن وصفها بأنها **لا تستنفد** ، أي التي تكون بسبب من فعاليتها المشعة حية دائما ، حاضرة دائما في اشكالية الابداع الفني .

ان في ما قدمناه ما يضيئنا في مسألة تقويم التراث . فهذا التقويم يظل قائما ، ومفتوحا . ومعنى ذلك ان معرفتنا بالماضي تظل هي ايضا مفتوحة ، تغتني بأبحاث مستمرة قد تكشف عناصر جديدة لم نكن نعرفها ، وتقيم علاقات لم نقمها ومن هذه الشرفة نفهم معنى التأثير الذي يمارسه الشّاعر . فالشاعر المؤثر في التاريخ هو الذي يحور او يعدل في أفق الحساسية والتعبير ، الذي ارتسم في هذا التاريخ . هكذا نقول ان ابا نواس ، مثلا ، مؤثر . وكذلك ابو تمام . لكننا لا نقول ذلك عن جرير او الفرزدق او البحتري ، لأن هؤلاء كتبوا ضمن افق الحساسية والتعبير الذي كان سائدا . ولهذا كان دورهم الشعري بالقياس ثانويا .

لكن تجدر الاشارة هنا الى ان كل شاعرٍ مؤثر ، أي خلاق ، يشكل عالما خاصا لا يقارن بغيره مقارنة أفضلية ، خصوصا اذا كانت هذه المقارنة تستند الى الاسبقية الزمنية . فلا يمكن النظر الى المسافة التاريخية التي تفصل بين الشعراء على أنها تتابع متدرج في التقدم او التطور الشعري . يتعذر القول مثلا ان امرأ القيس افضل من المتنبي ، او ان أبا نواس افضل من أبي العلاء . والعكس صحيح .

إنما يجب ان نلحظ في الوقت ذاته ان من الممكن القول ان نتاج هذا الشاعر يتيح لنا ان ندخل في حقل من الكشف اوسع من الحقل الذي يتيحه لنا ذلك الشاعر وان لدى هذا الآخر فتوحات تعبيرية غير متوفرة عند غيره ، وان في نتاج ذلك الشاعر تعديلا او تحويرا في المبادىء التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند أسلافه ، نفتقدها في نتاج غيره . لكن هذا كله لا يعني ، بالضرورة ، الافضلية او التقدم . ذلك ان الشعر ــ حين يكون ابداعيا ، أي باختصار ، شعرا تكون قيمته في ذاته ، لا بالمقارنة ولا بالقياس ، ولا بالنسبة .

دراسات

ثانيا : الشعر والحدث

ماذا بقي من الشعر الذي كتب حول الاحداث الوطنية العربية في النصف القرن الأخير ؟ بقي الشعر الذي **اخترق الحدث محولا اياه الى رمز** ــ وهذا الذي بقي ضئيل جدا بالقياس الى الكم الضخم الذي كتب .

يخترق الحدث محولا اياه الى رمز : يعني ان الحدث ، أيا كان ، لا يمكن ابداعيا ، أن يكون غاية تخدمها أداة هي الشعر . الحدث ، على العكس ، هو وسيلة الشعر ، أعني الابداع بعامة ، الابداع الذي هو ، من جهة ، **استقصاء** للكائن وطاقاته وكشف عنها ، ومن جهة ثانية ، **ترميز** للتاريخ .

غير ان لعلاقة الشعر بالحدث تنظيرا شائقا اسمه « الواقعية » ويمارس تأثيرا واسعا على الكتابة الشعرية العربية ، وقد انتج هذا التنظير شعرا سمي بـ « الشعر الواقعي » . ومع ان كلمة « واقع » تبدو واضحة جدا ، للوهلة الأولى ، فانها ، على العكس ، من الكلمات الاكثر غموضا ، خصوصا في ما يتصل بالعلاقة بين الشعر والواقع . غير اننا اذا درسنا هذا النتاج نرى انه يتمحور حول **واقع الحدث** : يقوله ، خاضعا له ، متكيفا معه . انه هنا بدئيا ، وسيلة . وهو ، كوسيلة ، يقوم ، بدئيا أيضا ، بفائدته العملية : لا يقرأ لشعريته او لجماليته بل لمنفعيته ــ اعلاما ، او تربية ، او تحريضا . انه « سلاح » في الساحة ، بالنسبة الى أصحاب اليسار ، « وزينة » ، في البيت بالنسبة لاصحاب اليمين . وسواء كان « قوميا » او « طبقيا »، « تقدميا » او « رجعيا » فان دوره هو دور **الأداة** وهو في هذا ، ليس الا تنويعا على الشعر العربي القديم ــ لكن في مستوياته الدنيا ، فنيا ــ عنيت شعر السياسة الخلافية او الخليفية ، والشعر الحكمي ــ الاخلاقي التعليمي . ومعنى ذلك ان لغته الشعرية **تقليدية** ، على مستوى الماضي **وشائعة** على مستوى الحاضر . ومن الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي يكون شعريا ، شرطان : الخروج على الكلام الشعري التقليدي ، والخروج على الكلام الشائع ، السائد . وطبيعي ان هذا الخروج ، بما هو فني ، لا يتحقق على مستوى النظرية او الفكرة او المضمون ، وانما يتحقق على مستوى شكل التعبير ــ أي بنية الكلام ، ومن هنا لا يعد ذلك النتاج الشعري « الواقعي » شعرا ، بالمعنى الحقيقي وانما هو نصوص سياسية او اجتماعية . وقيمته ، من هذه الناحية في وظيفيته ، أي انه ينتهي حينما تنتهي وظيفته . وذلك على النقيض من النصوص الشعرية . ان ملحمة جلقامش ، تمثيلا لا حصرا ، انقطعت كلية عن « وظيفتها » ــ في إطارها الاجتماعي ، التاريخي ، الاصلي ــ، ومع ذلك لا تزال نصا فعالا ، عظيما . والسر في ذلك ان الابداع لا يحدد بوظيفيته المنفعية او بتعبير آخر : لا وظيفة للابداع الا الابداع .

لا يعني هذا ان الشاعر « حيادي » او يجب ان يكون « حياديا » ، بل يعني انه لا يجوز ان يخضع كتابته للمقتضيات الايديولوجية والسياسية ولمستلزمات الايصال والعادة السائدة في طرق الكلام فليس الانحياز في الشعر ان يسوغ او يدافع ، ان يمدح او يهجو ، ان يعلم ويبشر ، وانما هو ان يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم ، والتي عبر تغييرها ، مجازيا ، تنشأ صور وطاقات لتغير العالم ، ماديا . دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبا ـ اي يمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة وانما يكون مستكتبا يقوم بوظيفة محددة . ان دور الشعر في شعريته ذاتها ، في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد . واذا كان لابد من الكلام على انحياز ما او التزام ، في هذا الصدد ، فانه الانحياز الى الحرية الكاملة في ابداع هذا الخرق . هنا اختلافية الشاعر ، اي فرادته ، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر .

ما يكون ، في هذا المنظور ، معنى « الواقع » أو « الواقعي » ؟ لكن لنسأل اولا : ما العلاقة بين اللغة وما نسميه « الواقع » ؟ حين اقول ، مثلا ، « شجرة » فان هذه اللفظة ، كاسم ، لا تشبه في شيء مسماها ـ الشجرة « الواقعية » الموجودة في الطبيعة . والعلاقة ، اذن ، بين « الشجرة » كلغة و« الشجرة » كشيء « واقعي » ـ مادي ، كيفية ، اصطلاحية . فليس هناك اي تشابه بين اللغة والواقع . بتعبير آخر ، لا يمكن اللغة ان تقول « الواقع » وانما تقول ما تتوهمه او تتخيله اي انها عميقا **تقول ذاتها** . فالكلام ، جوهريا ، يقول الكلام . وبهذا المعنى تحديدا ، يصح القول ان العالم لغة ، والانسان لغة ، ومن هنا لا تمكن ، في التقويم ، مقايسة الشعر بالواقع . فهذه المقايسة يمليها الهاجس التحليلي ، العقلي ـ المنطقي ، الهاجس الذي يصر على ان يرى « الواقع » او « الحقيقة » او « الصواب » في العمل الشعري . وهذه مفهومات ايديولوجية تقتضي ، قبل الكلام عليها كمسلمات أسئلة : ما الواقعية ؟ ما الحقيقة ؟ ما الصواب ؟ ودلالة ذلك ان مرجع العمل الشعري ومقياس تقويمه ليس في « الواقع » او « الحقيقة » او « الصواب » ، بل في شعريته ذاتها . فليس « الواقع » هو الذي يحول الكلام الى شعر ، بل « الفن » هو الذي يحول الواقع الى شعر ، أي الى لغة . فليس الشعر الواقع ، بل **الوعد**. ومعنى ذلك ان قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه « واقعيا » أو « حقيقيا » ، أي في مدى كونه « يمثل » أو « يعكس » وانما تكمن في مدى قدرته على **جعل اللغة تقول اكثر مما تقوله عادة** ، أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم ، وبين الانسان والعالم . ومن هنا فهم العمل الشعري ، الفهم الحق ، بالعودة او بالاستناد الى « الواقع » ، بل بالعودة او بالاستناد الى الطاقة التي يختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات .

ثالثا : في الشعرية :

لتوضيح ما أعنيه بـ « الشعرية » ، اشير الى ان هناك ، من الناحية « الكمية » طريقتين في التعبير الأدبي : الوزن والنثر ، ومن الناحية النوعية أربع طرق :

دراسـات

أ ـ التعبير نثريا بالنثر [١] .
ب ـ التعبير نثريا بالوزن [٢] .
ج ـ التعبير شعريا بالنثر [٣] .
د ـ التعبير شعريا بالوزن [٤] .

---

(١) مثاله : « واعلم ان الدنيا ثلاثة أيام : فأمس عظة وشاهد عدل فجعك بنفسه وأبقى لك وعليك حكمه . واليوم غنيمة وصديق أتاك ولم تأته طالت عليك غيبته ، وستسرع عنك رحلته ، وغد لا تدري من أهله ، وسيأتيك ان وجدك » .
(اكثم بن صيفي)

(٢) مثاله : « واعلم ما في اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم ما في غد ، عم »
(زهير بن أبي سلمى)

« وكن على حذر للناس تستره
ولا يغرك منهم ثغر مبتسم
(المتنبي)

(٣) مثاله : « .. ليس في اخذ الريح بالشجر حتى تغدو الاغصان كدرجات القانون تحت النغم ، ولا في انبساط الصحراء تحت تفاريق من العشب بلون الرماد كأنها صنف من الطنافس لا خمل له ، ولا في تألف الغيوم في جانب من الأفق ومشي جبالها البيضاء في زرقة الصحو ، ولا في تطاول مدى الصحراء حتى تلتقي أطرافها الأفق ، فكأن السماء في الأرض او الأرض في السماء .. أقول لا ، أيها القارىء ليس في ذلك ما يقال له وحده ، وانما هو انفراد بلذائذ شهية وانطراح في أخصاب رحيمة ، وعود فرع الى أصل » (امين نخلة/ أوراق مسافر) .

(٤) مثاله :

ـ مطر يذوب الصحو منه وخلفه — صحو يكاد من النضارة يمطر — (ابو تمام)
ـ كأن السماء اليوم ماء أثاره — من الليل سيل ، فالنجوم فواقعه — (الشريف الرضي)
ـ فيا لك من ليل كأن نجومه — بكل مغار الفتل شدت بيذبل — (امرؤ القيس)
ـ ضاقت علي نواحيها فما قدرت — على الاناخة في ساحتها القبل — (الشريف الرضي)

لنحاول ، مثلا ، ان ننثر المثال الثاني (زهير/ المتنبي) . سوف يتضح ان **التوتر الدلا** لي يبقى كما هو في الوزن ، وان المعنى بالتالي لا يتغير . اذن ، هذا الكلام ليس الا نثرا صيغ في قالب وزني :

شعر = نثر + وزن

الوزن هنا خارجي ، إضافة انه كمي ، لا نوعي . أي انه ليس عنصرا شعريا . هذا المثال اذن ، على صعيد اللغة الشعرية ، تشبيه تماما بالمثال الأول : انه نثر ، وان كان موزونا .

أما حين ننثر أبيات المثال الرابع ، فان توترها الدلالي يخف او يقل لكنها ، مع ذلك لا تصبح نثرا ، وانما تبقى شعرا . الكلام الموزون هنا هو اذن :

شعر ≠ نثر (شعر نقيض النثر) .

وهذا المثال يتلاقى ، شعريا ، مع المثال الثالث .

هكذا نرى أن الوزن في المثال الثاني تكأة ، شيء زائد ، مجرد قالب . وما عبر عنه بوساطته ، يمكن التعبير عنه بالنثر دون ان ينقص شيء منه . ونرى ايضا ان « المعنى » فيه شأنه في النثر : واضح ، مباشر ، عقلي . ثم ان هذا المثال ينقل « فكرة » او « مفهوما » ، وذلك على النقيض من المثالين الثالث والرابع اللذين ينقلان « حالة » او « تخيلا » . وهذا يوصلنا الى القول ان الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن ، بل **في طريقة استعمال اللغة** .

النثر يستخدم النظام العادي للغة ، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له ، اصلا . أما الشعر فيغتصب او يفجر هذا النظام ، اي انه يحيد بالكلمات عما وضعت له ، اصلا .

لمزيد من الايضاح ، آخذ مثلا تبسيطيا :

أ ــ الليل نصف اليوم .
ب ــ **الليل** موج (او جمل) . (أمرؤ القيس) .

الجملتان هنا عن **الليل** ، كموضوع واحد ، لكنهما تثيران طريقتين مختلفتين لادراكه والاحساس به . عدا ان لهما معنيين مختلفين . المعنى في الجملة الاولى نثري ، منقول بكلام نثري ، والمعنى في الجملة الثانية شعري منقول بكلام شعري . الكلام في المستوى الاول اعلامي ، اخباري ، يقدم معلومات حول الاشياء ، ويدور في اطار المحدود ، المنتهي . أما الكلام ، في المستوى الثاني ، فيوحي ويخيل ، يشير الى ما يمكن ان يكتنز به الشيء ، ويوحي بصور اخرى منه ، أي بامكان تغيره ، وهو يدور في المنفتح، وغير المحدود .

ونخلص من ذلك الى القول ان الوزن ليس مقياسا وافيا او حاسما للتمييز بين النثر

والشعر ، وان هذا المقياس كامن ، بالاحرى ، في طريقة التعبير ، او كيفية استخدام اللغة . اي في الشعرية .

أود ، ختاما ، ان أقدم الاشارات التالية التي توجز او تضيء ما سبق :

أ ـ التراث افق معرفي ، ينبغي استقصاؤه باستمرار ، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة ابدا . والشاعر الخلاق هو الذي يبدو ، في نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي ، وكأنه ، في الوقت نفسه ، شيء يغاير كل ما عرفه هذا الماضي .

ب ـ اللسان ، لا الواقع ، هو المادة المباشرة في عمل الشاعر . باللسان وفيه ، يرى العالم وشكله . هذه الممارسة المادية للسان تفرض عليه ان يكون عارفا المعرفة العليا به ، ومتقنا الاتقان الأكبر لتاريخية الكلام الشعري ، ولكيفية الكتابة شعريا . فاذا كان الانسان حيوانا ناطقا ، فان الاكثر مرفة باللسان هو الأكثر انسانية . والحد الادنى ، اذن ، الذي يجب ان يتوفر لمن يكتب الشعر هو ان يكون ، بعد هذه المعرفة ، متميزا بطريقة استخدامه اللسان ، اي ان يكون له كلام شعري متميز . اي ان تكون له تجربة خاصة في الكلام . وهذه التجربة تفرض بدورها على القارىء/ الناقد المعرفة العليا ذاتها . ان عطاء الابداع يفترض ، بل يشترط ابداعية التلقي .

جـ ـ بيانيا ، او فنيا ، يمكن القول بأن المجاز التعبيري هو الطابع العام للكلام الشعري السائد . ويقوم هذا المجاز ، اجمالا ، على وصف ظاهري ليس له ما ورائية . فوظيفته زخرفية : تزيين لمعنى أول بمعنى ثان .

إن بيانية الابداع الشعري العظيم تقوم على ما أسميه بـ **المجاز التوليدي** فهو ، بما يتضمنه من البعد الأسطوري ـ الترميزي ، وبقدرته على جعل اللسان يقول أكثر مما يقوله عادة ، اي على جعله يتجاوز نفسه ، يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الانسانية ، مما لا يستطيع الكلام التعبيري ـ العادي أن يكشف عنه ، وهو يدفع ، تبعا لذلك ، الى رؤية العالم بشكل جديد ، والى اعادة النظر فيه . انه يدخل الى مجال التصور الانساني أبعاداً تقود الانسان نحو أبعاد أخرى ، نحو فضاء آخر .

وفي هذا المستوى ، يصح القول ان هزال عالمنا عائد ، في المقام الأول ، الى الهزال في طريقة استخدام لساننا العربي . ذلك أننا ، اذا درسنا هذا الاستخدام **السائد** ، من حيث هو دال او حقل دلالي ، يتضح لنا ان العلاقات التي يقيمها او يكشف عنها ـ انما هي علاقة ترتبط بما هو سائد وهو ، اذن ، استخدام يقوم عالما يموت ، لا عالما يولد . ومن ، الطبيعي ان يتجلى الشعر الذي يقوم على المجاز التوليدي ، غريبا مفاجئا ، غامضا ، وسط ذلك السائد . ذلك انه يفجر الجوانب الأكثر غنى وعمقا في كياننا ،

الجوانب التي جهلناها او تجاهلناها وكبتناها لأسباب كثـيرة اجتماعيـة وثقافيـة وسياسية . وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا ، يكشف عن الاجزاء الخفية او المنتظرة او الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء .

د ــ ان الكلام على ارتباط الشعر بما يسمى « الواقع » ليس له في التحليل الاخير ، على الصعيد الابداعي ، أية قيمة ــ عدا انه كلام ايديولوجي محض . ولذلك ليست المسألة ، شعريا ، وبخاصة على صعيد التواصل ، مسألة العلاقة بجمهـور « جماهـيري » ، اي بجمهـور ايديولوجي مسيس او متسيس ، وانما هي مسألة العلاقة مع مجموع المجال البشري القارىء الذي يوفره المجتمع . والكتابة الشعرية اذن ، ممارسة باللسان ، في حقـل لسانـي ــ اجتماعي ، ثقافي ، متناقض ، معقد ، متنوع ، وهي تحدد وتقوم في هذا المستوى ، لا في مستوى « الحزب » او « الجمهور » او « المنظومة الايديولوجية » .

هـ ــ لا يزال المكان الثقافي ــ المادي في قبضة القديم التقليدي وتحت هيمنته هكذا يبدو النص العربي الابداعي ، نص المستقبل ، كأنه يتحرك في مكان متخيل . في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية ، ولا يعود ثمة نوع صاف ، وانما ينشأ النص/ المزيج ، النص/ الكل . لهذا يبدو المكان ، ماديا وشعريا ، تفتتا فاجعا ، عائما في سديم يتموج بين « المحيط والخليج » ، ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو هذا اللامكان .

في المعاصرة والتراث

ريتا عوض

من البديهي ان الكلام على الشعر لا ينتهي . فليس فيه كلمة فصل ولا رأي سديد كليا وآخر مجانب للصواب بصورة قاطعة . وهذا ما يسمح باستمرار الحوار حول قضايا الشعر ، وبتعميق الدراسات حوله ، وإعادة النظر في التراث الشعري ، وقراءته قراءة جديدة خلاقة تعيد ابداعه وتضفي على عناصره أبعادا تغني التجربة الشعرية المعاصرة ذاتها .

غير ان ذلك لا يعني ان كل ما يقال حول الشعر مقبول او متساو في الصحة والدقة . فهذا موقف خطير يلغي عمل الناقد ويحول الشعر أداة للتسلية . فهناك مبادىء نقدية اكثر فائدة في دراسة الشعر من مبادىء اخرى . وهناك مذاهب نقدية ساهمت مساهمة اكبر من مذاهب اخرى في الكشف عن خصوصية التعبير الشعري ، وهناك نقاد كبار في تاريخ النقد الادبي كانت دراساتهم منعطفات أساسية في تاريخ الفن الشعري بل وفي المسار الثقافي نفسه . وأساس المفاضلة هو دائما مصلحة الفن الشعري : ما الذي يساهم اكثر من غيره في تأكيد اهمية هذا الفن وزيادة الوعي به والكشف عن خفاياه وابراز ميزاته .

يبدو لمن يتابع مسار الحركة الثقافية العربية اننا نعيش ازمة على مستوى النقد الادبي . وهي أزمة لا تنعكس على حياتنا الثقافية فحسب ، بل تترك آثارها السلبية على عملية الابداع الادبي والشعري نفسه . فالعلاقة بين الابداع والنقد ليست علاقة اتباع يصف الناقد فيها العمل الفني او يفصّل المبدع عمله على مقاس النظريات او المبادىء التي يقررها الناقد . لكنها علاقة جدلية ، علاقة تلاقح على مستوى المنجزات الابداعية الانسانية الكبرى في تاريخ الادب العالمي ، وعلى مستوى الوعي النقدي الناتج ليس فقط عن الاطلاع على الذرى الفنية وما يتصل بها من نقد ادبي ، بل المتأتي من فهم دقيق لفلسفة الحضارة الانسانية كما تجلت في امكنة مختلفة وعبر العصور ، وما يتصل بها من فلسفة الابداع الفني المرتبط ارتباطا حتميا بالتحولات الحضارية . من هنا يكتسب النقد الادبي خطورته في الحياة الثقافية . ولعل تقصير عدد كبير من المثقفين العرب عن الوصول الى موقف من النقد الادبي يحله مكانه الحق في مسيرتنا الثقافية . أدى بنا

الى الازمة التي نعاني على صعيدي الدراسة الادبية والابداع الادبي .

لعلنا في المرحلة الراهنة من مراحل ابداعنا الشعري وصلنا الى حيث يمكننا ان نطرح مجددا قضايا نقدية اساسية تتعلق بالتجربة الشعرية العربية الحديثة ، بسبب ما اكتسبته هذه التجربة من نضج عبر ذرى ابداعية جليلة على مدى ثلاثة عقود من الزمن . هذه القضايا طرحت في العقدين الخامس والسادس من القرن ، ورافقت حركة التجديد في مظاهرها الاولى . لكن تلك الحركة التي بدت تجريبية في تلك المرحلة اثبتت نفسها وترسخت رسوخا يمكن اعتباره كلاسيكيا . وبانقضاء هذه المرحلة ـ التي يمكن تسميتها مرحلة الريادة ـ ازدادت التجارب الشعرية الحديثة تنوعا وتشعبا مع انها لم تكن قط على نمط واحد في نتاج الرواد . فشعر بدر شاكر السياب مختلف عن شعر خليل حاوي . وكل منهما يختلف عن شعر عبد الوهاب البياتي او صلاح عبد الصبور او ادونيس . وكل من هؤلاء الرواد اختلف نتاجه الشعري من مرحلتة الى مرحلة بنسب متفاوتة بلغت أقصى التفاوت في شعر ادونيس . واليوم نجد ان النتاج الشعري الذي ظهر في العقد السابع يطرح القضايا النقدية ذاتها التي طرحتها حركة التجديد منذ ظهورها . لكن هذه القضايا مطروحة الآن بحدة اكثر وبالحاح اكبر ، لأنها غدت اشد بروزا في القصائد الجديدة ، ولأن التجربة الشعرية العربية اصبحت اكثر نضجا واشد قدرة على توفير الاجابات وتعيين المواقف . وكانت الحلقة الدراسية التي عقدتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم حول الشعر في تونس ـ الحمامات مناسبة لاعادة طرح هذه القضايا ومناقشتها من قبل نقاد وشعراء واكبوا حركة الشعر الحديث وساهموا في رسم معالمها .

لعل ابرز القضايا التي ظهرت في الحلقة الدراسية كانت علاقة الشعر المعاصر بالتراث . وقد تعرض لها معظم الدراسات التي قدمت للندوة ونوقشت مناقشة مستفيضة . وأود في هذا المجال ان اناقش ما قاله ادونيس بخصوص هذه القضية .

تبقى العلاقة بين المعاصرة والتراث قضية محورية من قضايا النقد الادبي ليس عند العرب فحسب وفي عصرنا هذا ، بل في آداب الامم جميعا وفي مختلف العصور . هذه القضية القديمة ـ الجديدة كانت من ابرز القضايا النقدية التي طرحها ادونيس عبر مسيرته الشعرية ، واثارت جدلا كبيرا ، ووضعت ادونيس « موضع اتهام » يبدو انه يحاول الخروج منه بتبديل اسلوب طرحه للقضية من دون ان يغير موقفه منها . ويبدو لي ـ من خلال متابعة المناقشات التي دارت في الحلقة الدراسية ـ انه حقق بعض النجاح في محاولته هذه . فقد كان رد فعل مناقشي دراسة ادونيس ان الدراسة تتضمن تبديلا في موقفه من التراث الذي كان يسمى معاديا ويتهم بمحاولة النقض والتهديم .

ان ما يطرحه ادونيس في هذا الخصوص يحتاج الى مناقشة نقدية دقيقة لا الى اصدار احكام متعجلة تقرر ثبات موقفه او تحوله بالنسبة للتراث . فموقف ادونيس النهائي بذاته ليس

هو المهم في بحث كهذا . انما المهم هو التفاصيل التي يطرحها ، واسلوبه في معالجتها ، والمبادىء التي ينطلق منها ، وارتباطها بالنتائج التي يتوصل اليها ، لأن ذلك يتعلق بالمنهج النقدي السائد في ثقافتنا العربية المعاصرة .

يبدأ ادونيس مناقشة قضية علاقة الابداع المعاصر بالتراث بقوله : « كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو وما هو ، كذات كاتبة ، مغاير ، بالضرورة ، لما هو غيره ــ قديما او حديثا » . فيكون الانطباع المباشر لدى القارىء ان ادونيس يظن ان وجود علاقة بين الشعر المعاصر والتراث يعني بالضرورة النقل والتقليد . ويتأكد هذا الانطباع حين يواصل ادونيس حديثه عن التراث العربي متسائلا عن هويته ، خالصا الى التأكيد ان التراث ليس شاعرا واحدا وليس مذهبا فنيأ واحدا ، وانه « ليست له ابداعيا هوية واحدة ــ هوية التشابه والتآلف وانما هو متنوع ، متمايز الى درجة التناقض » . وكأنه يقول انه ليس بالامكان الارتباط بالتراث بسبب هذا التنوع ، اذ كيف يمكن للشاعر المعاصر ان يرتبط بشعراء مختلفين وباتجاهات متباينة و« بروح » غير محددة او متغيرة ؟

واذا صح ان ما يسميه ادونيس « الخطاب التراثي » السائد ــ أي الرأي القائل بضرورة الارتباط بالتراث ــ يقوم على منطق ارادة توحيد التراث ، فهو منطق ظاهر البطلان لا يستحق المناقشة أصلا . ونجد ان ادونيس الذي لا يعين هوية اصحاب « الخطاب التراثي » ، ولا يعطي مثالا على حججهم يستخدم المنطق نفسه الذي يرفض . فان كان ثمة من يتخذ موقفا متطرفا وغريبا يقول بوحدة التراث ، فذلك يعني ان هذا المنطق يؤدي حتما الى القول بان علاقة المعاصر بالتراث هي علاقة نقل ومحاكاة . وحين أراد ادونيس ان يرفض هذه العلاقة عكس مبدأ الوحدة وقال بالتنوع والتعدد ليثبت استحالة النقل عن القديم ، لأن العلاقة بالتراث تعني بالنسبة اليه أيضا النقل والمحاكاة . واقحم في هذا المجال حديثا عن وحدة الوزن والقافية باعتبار انها العنصر الفرد الذي يوحد التراث الشعري العربي . وهذا زعم لم يعد واردا في النقد العربي الحديث ، وقد جاء على هامش تراثنا النقدي القديم ، ولم يصمد طويلا من حاول الاخذ به لمحاربة التجديد في شعرنا العربي المعاصر .

والواقع ان قضية العلاقة بين المعاصرة والتراث لا تطرح على هذا الشكل ، لأن القول بحتمية هذه العلاقة لا يعني استنساخ انماط شعرية قديمة او نقل اسلوب معين في التعبير الشعري ، ولا ينزع عن الشاعر صفة الابداع . وحين نتحدث عن علاقة الشاعر المعاصر بالتراث فاننا لا نقصد التراث الشعري فحسب ، حتى نتحدث عن الاتجاهات الشعرية المتنوعة او عن وحدة الوزن والقافية او عن علاقة الابداع الشعري المعاصر بالانماط الشعرية القديمة . فتراث امة من الامم هو موروثها الحضاري والثقافي بأسره . بمختلف وجوهه وتجلياته ، وهو انجازاتها التاريخية والفكرية والفنية ، وهو كل شاهد في عصرنا على وجود تلك الامة عبر التاريخ . من هنا

فعلاقة امة ما بتراثها هي وعيها لحضورها في الماضي ولحضور ماضيها في الحاضر . ان العودة الى التراث لا تعني ارتداداً اعمى الى الوراء لتكرار انماط قديمة بل هي نظرة نقدية لاكتشاف العناصر الحية في التراث التي تجعله معاصرا ومستمرا ومتواصلا . وعلاقة الشاعر بتراثه تتمثل في ما يسميه ت.س. اليوت في مقالته « التراث والموهبة الفردية » ـ الحس التاريخي الذي يلزم الشاعر (وهو هنا يتحدث عن الشاعر الغربي طبعا) بان يكتب لا بوعي الانتماء الى جيله فحسب ، بل بتأثير الشعور بان ادب اوروبا بأسره منذ هوميروس ومن ضمنه ادب بلاده كله موجود بشكل متزامن ويؤلف نظاما متزامنا . هذا الحس التاريخي ـ على حد تعبير اليوت ـ هو حس بالسرمدي بالاضافة الى الزمني وهو حس بالسرمدي وبالزمني معا . وهذا ما يجعل الكاتب تراثيا ويخوله في الوقت نفسه ان يعي بحدة مكانه في الزمن اي كونه معاصرا .

يواصل ادونيس تنظيره ليثبت ضرورة انقطاع الشعر المعاصر عن التراث فيلجأ الى التحديد الذي قرره فرديناند دوسوسور ، مؤسس علم اللسانيات الحديث ، للتفريق بين اللسان والكلام من حيث ان اللسان هو النظام اللغوي الذي تحكمه مجموعة من القوانين والاعراف ، ويتشكل ضمنه الكلام وهو مجموع التجليات الواقعية لهذا النظام . فاللسان هنا هو اللغة العربية بكل ما تتضمنه من احتمالات تعبيرية وليس مجموع ما قيل او كتب باللغة العربية حتى اليوم . قياسا على هذا التفريق يرى ادونيس « ان هوية الشاعر العربي لا تتحدد بالشكل الكلامي الذي نطق به أسلافه الشعراء وانما تتحدد بخصوصية اللسان العربي نفسه » . وبالتالي يقول ان اللغة العربية ليست هي الشعر الجاهلي ، وكلام شاعر جاهلي ما ، لا ينبع من كلام شاعر جاهلي آخر بل ينبع من اللسان العربي . من هنا يستنتج ادونيس ان مسألة الوزن/ القافية تصبح مسألة كلامية لا لسانية وبالتالي يمكن « للسان العربي ان يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية » . ويصل ادونيس الى رسم ما يسميه تخطيطا اوليا للعلاقة بين الشاعر العربي الحديث وتراثه تقوم على أسس ثلاثة : اولا ـ ان الشاعر العربي الحديث « ايا كان كلامه او اسلوبه وأيا كان اتجاهه انما هو تموج في ماء التراث » لأنه يكتب باللغة العربية . ثانيا ـ ان هذا الشاعر تواصل في المد الشعري العربي حتى حين يكون ضديا . ثالثا ـ لا يمكن لهذا التواصل ان يكون فعالا يغني الابداع الشعري الا اذا كان انقطاعا عن كلام الشعراء السابقين حتى لا يصبح الشعر تقليدا .

يحاول ادونيس في هذا المقطع من دراسته ان يستخدم المذهب البنيوي الذي يستعين بعلم اللسانيات الحديث في دراسة حقول متعددة من المعرفة مثل الانتروبولوجيا والمجتمع والادب . وترتكز البنيوية على القول بانه اذا كان للاعمال الانسانية او للانتاج الانساني معنى فهناك بالضرورة نظام ضمني من الاعراف والتقاليد يجعل هذا المعنى ممكنا . وقد وجد البنيويون ان علم اللسانيات الحديث يوفر نموذجا منهجيا لدراسة ظواهر حضارية اخرى غير اللغـة لأن الظواهر الحضارية ليست مجرد أشياء او حوادث لكنها أشياء وحوادث ذات معنى اي إشارات ؛

ولأنها ليست ذات جواهر بذاتها بل يمكن تعريفها بواسطة شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية القائمة بينها .

واذا اخذنا الادب كمثال على هذه الظواهر الحضارية نجد ان الادب نظام إشارات كما هي اللغة ، الامر الذي يسمح بافتراض نظرية منهجية في الادب تدرسه كما يدرس علم اللسانيات اللغة . واذا اعتبرنا مع تشومسكي ان علم النحو يمكن ان يعد نظرية في اللغة ، فان نظرية الادب يمكن النظر اليها من حيث هي علم نحو الادب على حد تعبير جوناثان كوللر . وكما ان علم نحو اللغة يستنتج من الكلام الذي عبرت به هذه اللغة عن نفسها ويتجاوز هذا الكلام ليصبح قانونا يعلو عليه ويقاس كل كلام عليه ويسمح بابداع كلام جديد يلتزم بشروطه ، كذلك يمكن استنتاج علم نحو الادب من الاعمال الادبية التي تم ابداعها في لغة معينة وثقافة معينة وضمن ظروف حضارية محددة ، وهو يتجاوز الاعمال الموجودة ويعلو عليها ، ويصبح الابداع الجديد ضمن المنطق الخاص الذي يحدده . وهذا ما يجعل علاقة الادب المعاصر بالتراث الادبي علاقة حتمية .

ومن البديهي ان اللغة ليست هي الادب . والادب وان كانت اداته هي اللغة فهو يستخدم هذه الاداة بصيغة خاصة تختلف عن الاستخدام العادي لها . لذلك فمعرفة اللغة تخول الانسان ان يفهم تركيبات وجملا مصاغة بتلك اللغة ، لكنه لا يفهمها من حيث هي أدب ، لأن الادب تنتظمه قوانين خاصة به تسمح للمطلع عليها ان يحول الجمل اللغوية العادية الى ابنية ومعان ادبية . والشعر لا يمكن ان يكون له معنى الا بالنسبة لأولئك الذين استوعبوا التقاليد التي تنتظم الادب من حيث هو نظام ومؤسسة . والقصيدة الواحدة تستمد معناها من النظام الشعري العام كما تستمد الجملة الواحدة معناها من النظام اللغوي ... ولعل هذا ما قصد اليه نورتروب فراي بقوله : ان القصائد الشعرية لا يمكن ان تبدع الا من قصائد شعرية اخرى .

هذه النظرية النقدية التي يقول بها البنيويون وينادي بها عدد كبير من النقاد المحدثين الكبار ، وابرزهم الناقد الكندي المعاصر نورتروب فراي ، وتنبه لها عدد من نقاد الجيل الماضي كان اولهم وابرزهم ت.س. اليوت ، احدثت قفزة أساسية في النقد الادبي الحديث من خلال التأكيد على ان الشعر نظام من القصائد المتماسكة والمترابطة ، الامر الذي يسمح بتحويل النقد الادبي من ثرثرة فارغة حول الادب الى دراسة منهجية للأدب .

هذا التأكيد على الترابط والتماسك يطرح بشدة علاقة الشعر المعاصر بالتراث ، ومفهوم الابداع والتأثر والتقليد . يقول نورتروب فراي ان المفهوم القائل بان التقليد دليل على انعدام العاطفة وان الشاعر يصل الى « الصدق » (الذي يعني عادة العاطفة المفصحة) باغفاله ، معارض لجميع حقائق التجربة الادبية والتاريخ الادبي . واصل هذا المفهوم هو الرأي القائل بان الشعر وصف للعواطف وان معناه « الحرفي » هو انعكاس لعاطفة الشاعر الفرد . لكن أية دراسة

جدية للادب تكشف ان الفرق الحقيقي بين الشاعر الاصيل والشاعر المقلد هو ان الاول مقلد بصورة اكثر خفاء . ويرى فراي ان اتباع التقاليد الشعرية يكسب الشاعر جلالا لا شخصيا ويزيد عمله غنى بربطه بالاعمال الشعرية الاخرى . ويعطي فراي مثالا على ذلك بقوله ان ميلتون حين أراد ان يكتب قصيدة عن ادوارد كينغ لم يسأل نفسه ـ ماذا يمكنني ان أجد لأقوله عن كينغ ؟ ولكن كيف يتطلب الشعر معالجة موضوع كهذا .

ولعل هذا الامر يزداد وضوحا اذا فكرنا في التقاليد الشعرية التي تنتظم ما يسمى باغراض الشعر العربي القديم كالرثاء والمديح والهجاء والغزل . فلا يقال ان قصائد الرثاء مثلا ، تقلد الواحدة الاخرى وينقل الشاعر الواحد فيها عن الآخر ، لكن هذه القصائد الرثائية جميعا تتبع تقاليد شعرية معينة تكسبها شخصيتها وهويتها . ويبدو لي ان هناك فرقا بين التقليد من ناحية وبين اتباع التقاليد الشعرية من ناحية اخرى . وهذا التفريق ضروري للتمييز بين الاتباع الاعمى وبين الابداع الذي ، وان قام على استلهام التراث والتغذي منه فانه يأتي بعمل فني اصيل ذي شخصية خاصة . ولعل هذه الملاحظة ليست بعيدة عما قصد اليه ت.س. اليوت حين قال ان الشاعر الجيد يسرق ولا يقلد، بمعنى انه يمتلك ما يأخذ باعطائه طابعا خاصا به .

لعله من المفيد ان نشير الى ملاحظة هامة في هذا المجال ، وهي ان الاتجاهات النقدية الاساسية في النقد الغربي الحديث وخصوصا المنهج الاسطوري والمنهج البنيوي ، تؤكد بشكل خاص على العلاقة الايجابية بين المعاصرة والتراث ، بل ادعي ان هذه المناهج تقوم اصلا على اثبات هذه العلاقة . ولهذا الموقف دلالة ادبية بل حضارية مهمة . وهذا ما يعيدنا الى تاريخ هذه النظرة النقدية في العصر الحديث . لعل اول من أثار هذه القضية في النقد الحديث كان الشاعر والناقد الانكليزي ت.إي. هيوم في مقالته المهمة والشهيرة التي كتبها عام ١٩١٣ بعنـوان « الرومنطيقية والكلاسيكية » ، والتي يمكن اعتبارها من اول واشد الهجومات النقدية على الرومنطيقية وبداية مرحلة جديدة هي مرحلة الشعر الحديث التي كان هيوم وازراباوند وت.س. اليوت من اكبر ممثليها في الشعر والنقد الادبي .

قال هيوم في مقالته ان المرحلة الرومنطيقية في الشعر الغربي قد انتهت ، لكن مبادئها ما زالت مستمرة في النقد الادبي . وقال انه يتنبأ ببداية مرحلة سماها تجاوزا كلاسيكيا تؤكد على أهمية الارتباط بالتراث وتهاجم الروح الرومنطيقية . واكد هيوم ان دعوته هذه لا تعني ردة الى الوراء او محاكاة للنموذج الكلاسيكي القديم بل لن تكون شبيهة بالكلاسيكية القديمة لأنها كلاسيكية مرت بعصر رومنطيقي . وقد كانت دعوة هيوم هذه بداية الحداثة في الشعر الانكليزي في هذا القرن التي طورها فيما بعد باوند واليوت في الاتجاه نفسه . ويلاحظ ان الرومنطيقية اكدت في الادب على العنصر الفردي وعدت الابداع انقطاعا عن التراث وتحقيقا لذاتية الاديب او الفنان نتيجة لموقفها الاجتماعي الذي يسبق الفرد على المجتمع . وفي مجابهة الروح الرومنطيقية

في الشعر سعى الشاعر الحديث الى إعادة تأكيد ارتباط الفرد بمجتمعه وارتباط الاديب بتراثه واعطاء الابـداع الادبي معنى مخالفا للنظرة الرومنطيقية التي تؤكد على ذاتية الابداع الادبي من حيث هو منفصل عن التراث . وفي إطار هذه النظرة الحديثة التي قامت على نقض المنهج الرومنطيقي اكدت الاتجاهات النقدية الحديثة على ارتباط الشعر المعاصر بالتراث وعلى ان الابداع ليس انفصالا وانقطاعا وموقفا ضديا ومناهضـا ومناقضـا للتـراث الشعـري كمـا قال الرومنطيقيون .

على ضوء هذه الملاحظات يمكننا العودة الى ما قاله ادونيس على العلاقة بين الابداع والتراث فيتبدى لنا ان ادونيس وقع في مغالطة كبرى حين أخطأ في الخلط بين الادب واللغة . فقد اعتبر ادونيس ان **الكلام** هو مجموعة القصائد الشعرية العربية الكلاسيكية وان **اللسان** هو اللغة العربية حتى يستطيع ان يصل الى نتيجة باطلة هي ان كل ما يكتب باللغة العربية هو بالضرورة تراثي حتى حين يكون « ضديا » ، بل يؤكد على ضرورة كونه ضديا ووجوب انقطاعه عن التراث . والحق ان القياس ليس ما ذكره ادونيس كما بينا سابقا . فاذا كان **الكلام** ـ شعريا ـ هو مجموع ما أبدع من قصائد ، فان **اللسان** هو الشعر من حيث هو نظام تستنتج مبادئه من التجليات الشعرية الموجودة ويتخطاها بتحويل هذه المبادىء الى إطار يضم الشعر ، فتصبح هذه المبادىء للشعر ما هو علم النحو للغة من حيث هو موجه وقياس . في هذا الاطار يتم الابداع لا بما هو استنساخ لنماذج شعرية سابقة جاهلية او اموية او عباسية وضمن ذلك غزلية او رثائية او هجائية او ذات وحدة او تنوع او إلغاء للوزن والقافية ، بل بما هو خلق لقصائد جديدة ضمن إطار العبقرية الشعرية العربية لا كما عبرت عن نفسها بل كما يمكن ان تسمح بالتعبير عن نفسها ضمن خصائص هذه العبقرية ـ كما ان اللغة العربية عبقريتها وهويتها الخاصة التي تسمح بنطق جمل لم تنطق من قبل ، لكن سامعها ـ اذا كان على معرفة باللغة العربية ـ يعرف انها عربية او اعجمية من حيث المصطلح والصياغة .

ان هذا الموقف هو بداية عمل نقدي شاق لم يباشر بعد بصورة منهجية عندنا ، هو دراسة تراثنا الشعري العربي دراسة نقدية متأنية للوصول الى نظرية منهجية لدراسة شعرنا العربي واستنتاج خصائصه كما تدرس اللغة لاستنتاج مبادئها العامة او علم نحوها . وليس المقصود طبعا دراسة كدراسة الخليل بن احمد للأوزان العربية لأن الشعر العربي ليس كلاما موزونا مقفى بل هو كلام قائم على منطق شعري يرتبط بالمنطق الشعري لدى الامم الاخرى ويحافظ على خصوصية ناتجة عن عبقريته الخاصة .

والسؤال الذي ينبغي ان يبدأ به الناقد الادبي العربي في دراسة تراثه الشعري هو : ما هو هذا المنطق الشعري ، وكيف عبرت العبقرية الشعرية العربية عن ذاتها ، وما هي المبادىء العامة التي يمكن استنتاجها كأساس لنظرية تدرس ادبنا دراسة منهجية وتكون للشعر ما هو علم النحو

دراسـات

للغة . وانا لا أقول ان هذه اسئلة بسيطة يمكن لناقد واحد او لعدد من النقاد ان يجيبوا عليها في مقالة او مقالات او كتاب او كتب ، بل اقول انها حجر الاساس الذي يجب ان تبدأ به وتستند اليه الدراسة النقدية العربية حتى يصبح النقد الادبي علما قائما بذاته لا ثرثرة فارغة حول الادب . وهذا ما يؤكد انه لا يمكن دراسة شعرنا الحديث دراسة جدية ذات قيمة ، ما لم يكن الناقد على وعي نقدي تام بالتراث العربي ، ليس في مجال الشعر فحسب ، بل على المستويات الحضارية جميعا . فالامة التي لا تعي ماضيها امة تعيش على هامش التاريخ وعلى هامش الحاضر وتمارس ضد ذاتها عملية إبادة .

ويبدو لي ان ادونيس الذي يتحدث عن الحداثة في الشعر العربي ، وكأنه القيم عليها ليس في نقده سوى استمرار للمذهب الرومنطيقي الذي قامت القصيدة الحديثة والنقد الحديث على أساس نقضه . وأدونيس الذي اشتهر بمواقفه المعادية للارتباط بالتراث ، وهاجمه نقـاد عديـدون بسببها ، يحاول في دراسته هذه ان يوهم قارئه انه يقول بالارتباط الايجابي بين المعاصرة والتراث بقوله بان « الشاعر العربي الحديث ايا كان كلامه او اسلوبه ، وأيا كان اتجاهه انما هو تموج في ماء التراث » . لكن هذا القول ليس مجرد تمييع لمدلول كلمة تراث وإفراغ لها من معناها فحسب ، بل هو نفي والغاء من الاساس لقضية العلاقة بين المعاصرة والتراث عندما يصبح اي كلام وأي أسلوب وأي اتجاه معاصر مهما كان مرتبطا بالتراث . ويحاول ادونيس ان يعطي للمفاهيم التي يقول انها صبغة موضوعية او منهجية فيعود الى علم اللسانيات ، لكنه يسيء عامداً تطبيقه على الأدب والشعر ، ويحور في منطلقاته بغية الوصول الى نتائج باطلة تؤكد ضرورة الوقوف موقفاً « ضديا » من التراث وترى في الابداع إنقطاعاً عن التراث وتأكيداً رومنطيقيا سانجا للفردية والذاتية في الابداع الأدبي ـ بينما يقوم الاتجاه البنيوي في النقد الأدبي الذي إستفاد من علم اللسانيات على تأكيد إرتباط القصيدة الواحدة بالتراث الشعري بدون الوقوع في وهم الخوف من النقل والاتباع والاستنساخ .

ما زال نقدنا الادبي الحديث مقصرا حتى عن التطلع الى المرتبة التي وصل اليها النقد الغربي الحديث والى المهمة التي اخذها على عاتقه ، وهي التحول من إبداء ملاحظات غالبا ما تكون احكاما قيمية على أعمال ادبية مفردة الى دراسة منهجية للادب تعالجه بما هو نظام عضوي متماسك لا مجموعة متناثرة في المكان والزمان من الاعمال الادبية المفردة . وبذلك يصبح النقد الادبي حقلا دراسيا قائما بذاته مثل العلوم الانسانية الاخرى وليس مجرد تابع يلهث وراء الادب ليصفه او يعلو عليه ليصدر احكامه عليه . وهذا يعني قبول المبدأ القائل بأن التراث ليس هو الماضي الذي قد فات ومات بل انه حاضر وحي ومستمر وهو الذي يرسم لنا الاطار الادبي الذي يتم كل ابداع جديد ضمنه .

تونس ، تموز ١٩٨١

في البنية الروائية: «رواية السؤال»

يمنى العيد

هذه القراءة

تستهدف هذه القراءة لرواية « السؤال »[١] كشف البنية التي ينهض بها هذا العمل الأدبي ، وإنارة الفكر الماثل في هذه البنية والمحدد (بالكسر) لمنطق حركة نهوضها .

إن البنية التي ينهض بها العمل الأدبي هي هنا بنية عالم الرواية المستقل والمتميز في بنيته هذه . ونحن حين نضع بنية العالم الروائي ، لعمل ما ، على هذا المستوى من الاستقلال والتميز ، لا نلغي ، ولا يمكننا ان نلغي ، علاقة هذا العالم ، كعالم متخيل ، بعالم الواقع الاجتماعي الذي تتحقق الممارسة الأدبية في حقل الثقافة فيه . بل نرى ان هذه الاستقلالية ، وهذا التميز لا معنى لهما ولا ضرورة للتأكيد عليهما إلا في نطاق حضور العمل الأدبي في هذا الواقع حضوراً يقوم أساساً على الاختلاف بين هذين العالمين[٢] ، ولكنه في قيامه على الاختلاف يندرج في حركة هذا الواقع ويدخل في صراعيتها .

ذلك أنه لا يتميز شيء الا من شيء آخر ولا يستقل الا من آخر يرتبط به . إن التميز والاستقلال يفترضان بل ويشترطان الارتباط اساساً لحركتهما في نزوعها المفارق .

وإذا كنا نرى إلى المحمول الفكري يأتي إلى العمل الأدبي ويحضر فيه ، بحكم استقلالية هذا الأخير ، وبحكم تكونه في بنية هي بنيته ، فاننا في النظر الى هذا المحمول ، انما ننظر في العلاقة بين الأثر الادبي والواقع الاجتماعي في مستواه الثقافي ، أي أننا ننظر إلى هذه البنية في استقلاليتها الأدبية من حيث هي ، وفي وجه من وجوهها ، معبر عن هذه العلاقة . ومن حيث ان

---

١ ــ رواية لغالب هلسا . صدرت في بيروت عن دار ابن رشد سنة ١٩٧٩

٢ ــ ما كان بودي ان أتطرق لهذه الفكرة التي تجاوزت بوضوحها البحثي مرحلة النقاش والتشكيك بمبدئيتها الى النظر في كيفيتها ، لولا بعض الانتصارات لاستقلالية العمل الادبي في كل مرة يقال كلام على علاقته بالواقع الاجتماعي .

هذه العلاقة هي شكل من اشكال الوعي الناطق بهوية الفكر الذي ينظر في هذا الواقع الاجتماعي ، والذي ، في ما هو ينظر في هذا الواقع ، لا ينوجد خارجه ولا ينفلت من شروطه ولا يقيم خارج اثره فيه .

* * *

الفصل الروائي في اللغة الجنسية واللغة السياسية

تقدم « السؤال » عالما غنيا وواسعا بدلالاته وشخصياته التي تكون عالم الرواية ، لا بمجرد اجتماعها وحضورها فيه ، بل بكونها شخصيات محكومة بعلاقات معينة تمارسها وتحاول ، في الوقت نفسه ، ان تفهمها وتغيرها . في الممارسة وفي محاولة الفهم والتغيير يتولد **الفعل الروائي** الذي يبدو هنا عنصرا هاما قادرا على أن ينتج لغته ويشد إليه مختلف عناصر الرواية ، بحيث يبدو المتخيل واقعيا يذهب في العمق ، وينتظمه منطق يؤول مختلف الظاهرات السلوكية في الرواية .

يكمن الفعل الروائي او يجد ديناميته في فعل السؤال الذي يعطيه غالب هلسا عنوانا لروايته ، والذي منه تبدأ الرواية وبه تستمر وتنتهي دون ان تنتهي ، يصوغ هذا الفعل لغته الجنسية التي هي لغة الحب والموت ، لغة اللجوء الى ممارسة الحب/الجنس ، لغة الانكفاء الى الماضي وإلى أحضان المرأة الأم والمرأة العطف والحماية والتعويض عن القمع السلطوي . **تخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي** ، الاضطهاد الفكري ، كما تلوح به وتحاول ان تقوله وتصير لغة سياسية . تتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية . تقول إحداهما الأخرى وتخفيها ، وتبدو حركتهما هذه صراعا بين الموت والحياة . بين القبول والرفض . بين القمع والتحرر .

إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته فيبدو العالم الروائي او القصصي الوهمي حقيقيا ، وهو في تبديه هذا مغادر لعالم الواقع دون انفصال عنه ، ومغادر لعالم المتخيل دون خيانة له .

يتمكن الكاتب بهذه اللغة الجنسية من ان يقول السياسي رواية : ان أناس « السؤال » يوهمون ابدا بحقيقتهم ، بل ربما كانوا حقيقيين ، إن لهم من اليومي والعادي في سلوكهم ومشاعرهم وأفكارهم واحلامهم ... ما يجعلهم كذلك . غير انهم ، في مالهم كذلك ، يقولون دائما شيئا آخر ، شيئا يفوقهم كافراد ، ويجعلهم يرتقون الى مستوى غير الحقيقي ، الى المتخيل . انهم ، في العلاقات التي بينهم ، يقولون هذا الصراع الذي يطال حركة الواقع الاجتماعي في مرحلة تاريخية معينة من مراحله . وهم حين يخلقون عالمهم الصغير وفضاءهم الضيق ، في حدود الغرف والمنازل والطرقات ، يوحون بعالم اكبر وبفضاء اوسع ، كأن الفعل

الروائي يصوغ لغته الجنسية لا ليقول الجنس على مستواه ، بل ليقوله في بعده الآخر الذي هو هنا السياسي . ليس الجنسي مشكلة في ذاته ، بل هو مشكلة تحرر تطال شيئاً آخر سواه . وهو — أي الجنسي — بهذا المعنى ليس اخلاقياً ، أي ليس هو المكبوت الذي يسعى لأن يكون فعلاً ممارساً ، ويعبر في ممارسته عن صراع نفسي اخلاقي بين ما هو في اللاوعي حاجة مكبوته وبين ما هو في الوعي مكبوت حاضر ، بل إن الجنس هنا هو حضور فعلي لسياسي مقموع . إنه فعل الحب والتواصل مقابل فعل الحقد والانعزال . فعل التحرر مقابل فعل القمع . وفعل الحياة مقابل فعل الموت .

يمكننا القول : أن اللغة الجنسية في « السؤال » تتحدد كلفة اللعبة الفنية فيها مما يجعلها تتميز عن بعض الروايات العربية التي تقول اللغة الجنسية فيها المكبوت الجنسي نفسه ، ليأتي قول المكبوت ، على هذا النحو ، بمثابة دعوة لتحريره . ان لغة المتخيل ، في مثل هذه الروايات ، هي لغة الواقعي — بمعنى الحقيقي — المنقول . او لنقل ، زيادة ؛ ان اللغة الروائية في مثل هذه الاعمال الأدبية ، اقرب لأن تكون لغة تصوغ اسلوبيا ، منها الى لغة تخلق عالماً متميزاً .

ولكن ترانا نتساءل ونحن ننظر في لغة « السؤال » على هذا المستوى الذي نهجنا : هل ان اللغة الجنسية هذه هي ، بالفعل ، مرتكز تنهض به اللعبة الفنية في الرواية ام انها اداة متكلفة تتوسط الوصول إلى السياسي الذي تطاله ؟

إن السياسي الذي تتناوله السؤال هو ، كما سنرى ، تجربة نظام الحكم الناصري في بداية الستينيات ، وهي تجربة ما زالت تتسم حتى الآن بطزاجتها التاريخية ، ويشعر العديد من ابناء الوطن العربي بعامة ومن المثقفين بخاصة ، بضرورة عدم التصدي المفضوح لنقدها ، وبضرورة التأكيد على جوانبها الايجابية وعلى وضعها في سياقها التاريخي ، والنظر من ثم في وجهها التقدمي . يزداد التأكيد على هذه الضرورة مع تدهور الطابع التقدمي للانظمة العربية ، ومع وصول حكم السادات الى ما وصل اليه من تحالف مع قوى الاستعمار والامبريالية ، ومن توظيف الرجعية العربية اخطاء التجربة الناصرية لصالحها .

قد يكون هذا الوضع هو ضرورة اللغة الجنسية ولكن يبقى أن نسأل ، بعيداً عن هذه الفرضية ، وبغض النظر عن هذا الاحتمال ، ما هي قدرة هذه اللغة الجنسية على التحرر من التوظيف لدلالات قائمة خارج العمل الروائي ؟ هل تقدم اللغة الجنسية عالمها الجنسي ؟ هل توحي بواقعيته ؟ ام أنها في ما هي تحاول نلك تتكشف غطاء يخفي تمرير موقف فكري معين ؛ اي تتكشف اداة لا تخدم العمل الروائي ، لا تعاون نهوض بنيته الخاصة التي لا يضيرها ان تقدم في نهاية التحليل موقفاً ؟ ثمة فارق بين ان يحمل العمل الروائي ، ككل ، رؤيته أو أن يقول قوله الذي هو قول الروائي بشكل من الاشكال ، وبين ان يوظف عنصراً من عناصره لهدف ما

تتفكك معه بنية الرواية ويعتورها الخلل . ثمة فارق بين ان نلصق بالعمل الروائي غاية او ان نحشر فيه دلالة وبين أن تأتي دلالات هذا العمل محمولة في بنيته ، متبددة فيها ولكن حاضرة . الفارق هنا مسألة فنية لا تلغي ولا تتعارض ومسألة اخرى ترتبط بمناقشة دلالات العمل وتطال **هوية** القول فيه .

يبدو لنا ان اللغة الجنسية في « السؤال » ليست مجرد استعارة ، بل هي لغة اشخاص عالم الرواية ، يعبرون بها عن حاجاتهم ورغباتهم ومشاكلهم التي هي في وجهها الأهم ، في الرواية ، مشاكل حب وجنس ، وإذ تحتل هذه المشاكل هذا المستوى من الأهمية في حياة شخصيات الرواية ، واذ توهم ، في أهميتها ، بكونها مشاكل واقعية مطروحة في مجتمعها ، يتولد نوع من الالتباس حول معنى السؤال الذي تطرحه الرواية والذي هو سؤال يطال السياسي في هذا المجتمع : الجنسي يوهم بواقعيته فيضع السياسي على مستوى المجاز ، ولكن اذ يطال هذا السياسي ويجعل له حضوراً يترك له مكانه لينهض ـ السياسي ـ على مستوى الواقعي وليضع الجنسي على مستوى المجاز . **كان الجنسي ، في هذه اللعبة ، هو من السياسي التحرري . وكأن السياسي ، في هذه اللعبة ، هو من الجنسي القمعي . وكأن اللغة الجنسيـة في « السؤال » هي لغة القول الفني لمنطق الفكر الناظر إلى المؤسسة السياسية الناصرية كمؤسسة قمعية** . وبذلك فهي لغة تقول على مستوى الرواية ما يمكن ان يقوله الفكر على مستوى أخر . اللغة هنا هي ضرورة الفكر وهي في الوقت نفسه ضرورة البنية الروائية حين تتميز هذه البنية كعمل فني وتملك من الأدوات والتوسطات الفنية ما يمكنها الايهام بواقعية عالمها المتخيل . هذا العالم الذي ينهض بزمنه ويلتف بفضائه حين ينسج تفاصيل المكان ويدخل زوايا البيوت ويرتاد المناطق العصية من النفس .

* * *

مقاربة القصة في المتخيل

ما كان لنا ان نتوقف عند الكلام على ظاهرة اللغة في رواية « السؤال » ، لولا اننا رأينا انها تشكل عنصرا هاما فيها . الكلام عليه يمهد ويساعد على فهم ما سوف تقوم به من تحليل او من محاولة تحليل تلتقط مفاصل بنية الرواية ، وتنير آليتها ، وتكشف الدلالات الماثلة فيها والتي تشكل في مثولها هذا منطق هذه الآلية .

ماذا تروي السؤال على مستوى المتخيل ؟

تروي « السؤال » عن السفاح (صيغة التعريف الـ في كلمة سفاح للكاتب ، وهي في نظري مهمة) الذي يقتل رجالا ونساء بطعنهم في موضع عضوهم الجنسي . السفاح القاتل ، والمجرم بالتالي ، يعلن في الصحف انه مصلح الشعب . السفاح في نظر نفسه غير مجرم لانه كما

يقول يحافظ على الاخلاق ، يخدم الشعب ، يوزع المال على الفقراء ويعتنق « المبادىء الاشتراكية » . السفاح لا ينكر فعل القتل الذي يقوم به ولكنه يبررة او يحمله دلالة تبرره : للقتل في نظره هدف . القتل يستند الى تشريع . انه حرص على الاخلاق وحماية للتعاليم الدينية .

يعاني مصطفى ، وهو شيوعي امضى زمناً في السجن . من أحلام كابوسية يرى فيها السفاح سلطويا قاتلا ، يفزع من احلامه الى سعاد وهي فتاة من ابناء الشعب المصري يحبها مصطفى ويمارس معها الجنس في شقته . يلازم مصطفى شقته طيلة الاقسام الأولى من الرواية وبذلك يبدو عاطلا عن العمل ، لا يمارس أي نشاط حزبي من المفترض ان يمارسه كملتزم .

يتعرف مصطفى عن طريق سعاد على خالتها تفيدة . تقع الخالة تفيدة في غرام مصطفى . تهرع إليه كأنه الحلم المنتظر او المنقذ الآتي دون توقع . وبعد ان تتصل به تطلق زوجها مرزوق الرجل الضعيف الذي لا يحسن حتى ممارسة الجنس معها ، تنهي علاقتها بحامد الذي كانت تمارس الجنس معه وتعلم انه مهرب مخدرات وملاحق (بالفتح) من قبل السلطة . غير ان تفيدة تعطف على حامد وتشاركه عمله اي المتاجرة بالحشيش .

تنهج تفيدة مع مصطفى حياة جديدة : تقرر متابعة الدراسة ، تطلب من مصطفى واصدقائه مساعدتها على تحصيل العلم والثقافة ،وتأخذ على مصطفى عدم اكتراثه بشرح معنى الشيوعية لها وللآخرين مثلها ممن هم بحاجة إلى فهم هذه النظرية السياسية او الى اكتساب وعي بسننها التي تهم الشعب وتطال حياتهم وقضاياهم .

يعجز مصطفى عن التحرر من كوابيسه . يداهمه السفاح في نومه في صورة السلطوي . تستمر هذه الكوابيس رغم معرفة مصطفى بما يقال عن السفاح من انه رجل عاجز يسعى الى ممارسة الجنس ويركع امام راقصة تتخذ منه موضوعاً للسخرية والهزء .

لا يصل مصطفى الى التحرر أو إلى بداية تحرر الا حين يرى في تفيدة امراة من نوع آخر امراة لها استقلاليتها وارادتها . امراة تملك جسدها ، تملك نفسها ، تملك فضاءها ، تملك المكان ولا يملكها ، تستوعبه وتخلقه ، يزداد تعلق مصطفى بها ، يترك سعاد ويقرر الزواج من تفيدة رغم معرفته بانها امراة عاقر .

يعود مصطفى مع تحرره الى ممارسة نشاطه الحزبي متعاونا مع وليد ونوال اللذين ينتميان الى منظمة يسارية ، واللذين عبرا بزواجهما الواحد من الآخر عن تحررهما الفعلي من عقدة الفارق الطبقي . الفارق الطبقي عائق اجتماعي اخلاقي لا يتفق وعقيدتهما السياسية ، لذلك كانا سعيدين وفخورين بكسر هذا العائق وبتقديم شهادة التوافق بين النظرية والممارسة .

في نهاية الرواية حين ياتي البوليس لالقاء القبض على مصطفى ، يودع هذا زوجته تفيدة ،

ويتركها ، « منتفخة البطن ، كبيرة ، راسخة كان المكان يبدو كامتداد لها ، لم تعد تفيدة تبدو كضيفة طارئة » .

مقاربة المتخيل في اقسام الرواية .

تقارب هذا المتخيل الروائي اولا في شكل بنائه . نرى ان غالب هلسا يقسم روايته إلى اربعة اقسام يعطيها العناوين التالية :

القسم الاول : السفاح .
القسم الثاني : مصطفى .
القسم الثالث : تفيدة
القسم الرابع : حامد .

تشكل هذه العناوين اسماء اربع شخصيات في الرواية بامكاننا ان نختزلها في الشخصيات الرئيسة الثلاث التي هي : السفاح ، مصطفى ، تفيدة ، ذلك ان لا شيء في الرواية يشير الى ان حامد شخصية رئيسة . لماذا ؟

اولا : نلاحظ ان ليس لحامد حضور مباشر لالغة لحامد ولا حوار . يرى القارىء حامد ويسمعه من خلال علاقته بتفيدة وانطلاقا من مسائل تخصها وتستهدفها . حامد موظف في هذه العلاقة لاظهار تحرر تفيدة الجنسي .

ثانيا : لأن القسم الرابع ــ الذي يحمل عنوانا له اسم « حامد » لا يحكي عن حامد ، بل عن تفيدة وعن فك ارتباطها بحامد . ان تفيدة التي كانت تقيم ، بتحرر ، علاقة جنسية مع حامد ، تقطع الآن وبتحرر هذه العلاقة معه .

إن تحرر تفيدة الجنسي هو قدرتها على مواجهة الحضور الكابوسي والجنسي للسفاح ، اي هو تحررها من سلطويته . إن تميزها عن مصطفى الذي يعاني كابوس الاحساس « بلسعة الموسى بيــن فخذيه » فيعلن : « ها انا ذا اغيب عن الدنيا ، أفقد الوعي واتوه في الظلمة » (ص ١١٢) . وإن تميزها عن سعاد التي كانت تعاني من هذه السلطوية حين تختلط عليها الرؤية وترى في حامد السفاح ، وترى في مصطفى السفاح (انظر ص ١٦٢ و١٦٣ و١٦٦) .

غير ان قدرة تفيدة هذه هي قدرة متطورة . وحامد مضمون ذو علاقة بالسفاح . موظف لبلورة تطور هذه القدرة . كيف ؟

يبدو ان حرية تفيدة التي تعبر عنها في ممارسة الجنس مع حامد هي ، في نظرة الرواية ، حرية محدودة تعبر فقط عن الحاجة ، عن اليومي والمعاش ، وبالتالي فهي حرية لا يمكنها ان تتعامل مع السفاح في هذه الحدود ، وتبقى . تقدم لنا الرواية مؤشرا على ذلك هو غياب السفاح

من عالم تفيدة ، لا حضور للسفاح في الأقسام الاولى من الرواية اي قبل ان تقيم تفيدة علاقتها مع مصطفى . حامد الجنس فقط هو الحاضر . كأن حامد هو هذا الوجه من السفاح ، وجه تنتصر عليه تفيدة وتتعامل معه بتحرر . ولكن حين تلتقي تفيدة بمصطفى وحين تطرح اسئلتها وتبدأ دخول عالم الفكر والوعي بقضايا مجتمعها ، حين تخطو في اتجاه المعرفة بالشيوعية وحين تصل ، في هذا الوقت ، الى فترة الحسم في علاقتها مع حامد فتقطعها جذريا ، تصل الى مستوى ، اكثر تكاملا ، من القدرة على التحرر . يغيب حامد « حامد خارج الصورة »[٣] يحضر السفاح . تفيدة تواجه السفاح من موقع هذه القدرة المتكاملة . السفاح يركع امامها ويخرج الخنجر من جيبه الداخلي ويمده لها (ص ٢٧٤) تفيدة « على عتبة حرية لا حدود لها ولا قيود عليها » (ص ٢٧٥) . نلخص هذا الذي قلناه في هذه المعادلة .

تفيدة + حامد   حرية في حدود الانتصار الجنسي

تفيدة + السفاح   حرية تتجاوز الجنسي

كأن الكاتب في هذه المعادلة لم يشأ ان يضع تفيدة في مواجهة السفاح الا بعد نضجها الفكري مع مصطفى . حامد هو السفاح في حدود المواجهة التي كان بامكان تفيدة ان تكون فيها منتصرة ومتحررة . هكذا يبدو حامد وجها للسفاح في حدود هذه القدرة ، ان الشخصية الجزء او الوجه لشخصية اخرى اقتضاها المسار الروائي . او دلالته فيها تنظر الى التحرر على اكثر من مستواه الجسدي ، تنظر إليه في تكامله جسداً ووعيا ممارسة وفكرا . اي اكتمالا تحمله تفيدة .

مقاربة المتخيل في اسماء الشخصيات

ننظر الآن في أسماء هذه الشخصيات الثلاث كشخصيات رئيسة تتوزع اقسام الرواية : السفاح ، مصطفى ، تفيدة . نلاحظ :

ـ أن اسمين من هذه الاسماء الثلاثة يشتركان في الذكورة هما :
السفاح ، مصطفى

ـ ان اسمين من هذه الاسماء الثلاثة يشتركان في عاديتهما . هما :
مصطفى ، تفيدة .

في الحالة الاولى ، وعلى مستوى الجنس تنفرد تفيدة ، منهما (السفاح ومصطفى)ذكـران وهي (تفيدة) انثى .

في الحالة الثانية ، وعلى مستوى العادية يتفرد السفاح ، منهما (مصطفى ، تفيدة)

---

٣ ـ عنوان الفصل الرابع .

اسمان عاديان وهو (السفاح) اسم رامز . السفاح ، بالمناسبة ، اسم لفعل سفح . اسم بصيغة المبالغة يدل كثرة السفح اي القتل ، لقب به الخليفة العباسي الاول ابو جعفر المنصور كصاحب سلطة كان يهدر دم الناس من ابناء شعبه .

نوضح هذا التصنيف الدلالي للاسماء بالرسم التالي :

المستوى الاسم	الذكورة	الأنوثة	الرمزية	العادية
السفاح	+	−	+	−
مصطفى	+	−	−	+
تفيدة	−	+	−	+

يتبين لنا في هذا الرسم ان السفاح وتفيدة لا يلتقيان في الخانات وانهما على تناقض ، في حين يلتقي مصطفى مع السفاح في خانة النكورة ومع تفيدة في خانة العادية .

يظهر مصطفى كجسر يلتقي في طرف منه (خانة النكورة) مع السفاح ويلتقي في طرف آخر (خانة العادية) مع تفيدة . إنه بينهما . يخولنا نلك ان نضع الأسماء على مستوى واحد ولكن في تشكيلين يبقى فيهما مصطفى جسراً :

الاول يبدأ بالسفاح وينتهي بتفيدة :
ــ السفاح ، مصطفى ، تفيدة
الثاني يبدأ بتفيدة وينتهي بالسفاح :
ــ تفيدة ، مصطفى ، السفاح .

إن النحو الاول من التعاقب هو نفسه تعاقب اقسام الرواية الثلاثة الاولى (يسمي الكاتب القسم الاول من الرواية « السفاح » ويتضمن ثمانية فصول ، ويسمي القسم الثاني منها « مصطفى » ويتضمن اربعة فصول ويسمى القسم الثالث تفيدة ويتضمن ستة فصول) .

وقد يكون النحو الثاني من التعاقب هو التعاقب الذي تضمره الرواية . كأن « السؤال » حين تنتهي بانتصار تفيدة على السفاح وببقائها وحدها مع الجنين ، بعد ان يقاد مصطفى الى السجن ، كأنها بنلك تضمر البداية بتفيدة . تفيدة بداية مرحلة اخرى ووعي آخر ، سلطة اخرى . تفيدة تدعو القارىء للنظر في قراءته « للسؤال » انطلاقاً من دلالة هذه البداية المضمرة لتفيدة . بداية تنطلق من هزيمة السفاح وتوميء الى تاريخ آخر ، تفيدة هي فيه المنتصرة .

* * *

مقاربة المتخيل في محاور الرواية

حول هذه الشخصيات الرئيسة يتشكل محوران اساسيان ينمو بهما الفصل الروائي . ننظر في هنين المحورين ونحاول كشف بنية الرواية .

المحور الاول الرئيس : وهو محور متوحد بذاته ، تنتظم فيه الشخصيات والعوامل التالية : البوليس ـ الجلاد ـ المحقق ـ حامد ـ الملازم اول محمود ـ الصحافة ، اضافة الى شخصية السفاح الكلية .

تبدو هذه الشخصيات جد ثانوية امام الحضور الطاغي لشخصية السفاح . غير انها على ارتباط وثيق به ، ارتباط يحدده فعل القمع الذي يشكل هوية مشتركة بينها . تدخل الصحافة في هذه الهوية لانها تحضر كفعل تغطية وتمويه لهذا الفعل القمعي .

المحور الثاني الرئيس : يظهر هذا المحور في الأقسام الاولى من الرواية كمحورين مستقلين ثانويين : **محور اول ثانوي** تنتظم فيه الشخصيات التالية: نوال ـ وليد زوج نوال ـ فتحي ـ عزة ـ احمد صديق مصطفى[٤] اضافة الى شخصية مصطفى . إن الهوية الفكرية اليسارية هي الهوية العامة التي تجمع بين هذه الشخصيات وفاعلياتها وان كان مصطفى فيها متخصصاً كشيوعي . **محور ثاني ثانوي** تنتظم فيه الشخصيات التالية : تفيدة ـ سعاد . وربما زكية . ان الهوية الطبقية الاجتماعية هي ما يجمع بين هذه الشخصيات وفاعلياتها. تعبر الشخصيات عن هذه الهوية بسلوكها ، بثقافتها ، بموقعها الاقتصادي في المجتمع ..

هذان المحوران الثانويان هما دائماً في التقاء يشكل المحور الثاني الرئيس : في البداية التقاء مصطفى بسعاد على حد فاعلية معينة يدخل كل منهما بها الى عالم الآخر . ثم التقاء مصطفى بتفيدة التقاء يتميز بالالتحام عن طريق الزواج . الالتقاء هنا توحد يولد به المحور الرئيس ، ويتبلور كبديل لهذين المحورين الثانويين . يتوحد مصطفى وتفيدة في الزواج لا بمعناه المؤسسي القائم على قوانين واسس خارجية ، بل بمعناه المتحرر القائم على اسس داخلية ـ التلاحم الداخلي بين مصطفى وتفيدة تلاحم دلالي يومىء الى هذا الكلي الذي هو الانسان المتحرر في وضعية اجتماعية مطروحة كحلم . الكلي يشمل الجسد والفكر ، الجنسي المادي والفكري الوعيي او النظري . فاعلية الالتحام هي فاعلية التجاوز ، فاعلية الرغبة في التغيير ، فاعلية الاستمرار بالرغبة في الحياة ،الحياة ترسخ في المكان والزمان وتملك لهما . الحياة ولادة فعل تاريخي حلمي ، سيرورة تاريخية يحفزها العشق . الزواج ليس مؤسسة بالمفهوم البرجوازي

٤ ـ اسقطنا بعض شخصيات الرواية من هذه المحاور كشخصية منى وسيدة الحي الراقي وعبد العليم لاننا رأينا لها دوراً يتحدد خارج هذه المحاور ، يتحدد في اظهار هوية القاتل كسفاح .

للمؤسسة العائلية ، ليس العلبة التي تحافظ على قيم اخلاقية معينة ، الزواج التحام يصارع الموت مستمرا بالحياة .

هذه الوضعية في الرواية هي التي خولتنا ان نرى في هذين المحورين الثانويين محوراً واحداً او محورين هما في سعي دائم للتوحد في محور واحد رئيس .محور موحد . محور يضم ويوحد . وبذلك يختلف عن المحور الاول الرئيس الذي هو محور متوحد بذاته (هذا المحور الاول الرئيس ممكن ان نسميه ، منعاً للالتباس محور السفاح ، وان نسمي المحور الثاني الرئيس محور مصطفى) . ان محور السفاح يقوم بحركة واحدة ، في حين يقوم محور مصطفى بحركتين . ان حركتي محور مصطفى ترتبطان بعلاقة حاجة لها صفة الضرورة ، علاقة تنهض بالحب ، برغبة الالتحام يبديها كل من المحورين نحو الآخر وتتحد كفاعلية له .

نوجز صورة لهذه المحاور في الرسم التالي :

١ ــ المحور الاول الرئيس : البوليس ــ الجلاد ــ المحقق ــ حامد ــ الملازم اول
اومحور السفاح   محمود ــ الصحافة ــ السفاح .

٢ ــ المحور الثاني الرئيس
أ ــ محور اول ثانوي : نوال ــ وليد ــ فتحي ــ عزة ــ احمد ــ **مصطفى**

ب ــ محور ثاني ثانوي : سعاد ــ زكية ؟ ــ تفيدة .

* * *

المحاور في بنية الرواية

١ ــ محور السفاح

نتوقف عند هذا المحور بعد ان عرضنا له وحددناه بايجاز . يحمل المحور اثارة يغوي بها القارىء ويغريه في ان يسأل :

من هو السفاح ؟

« السؤال » والاسئلة .

هذا السؤال يطرحه المحور وتوهم به الرواية حتى لكأن السؤال هو سؤاله وهو سؤالها . يجد الوهم اساسا له في الأسلوب الذي يتخذ طابعا بوليسيا في القسم الاول من الرواية ، وذلك حين يعتمد هلسا التقديم المشهدي والتركيز على لحظة اكتشاف الجريمة ومفاجأة القارىء بها بحيث يندفع القارىء متسائلا من هو القاتل ؟ ويستمر السؤال في سياق التشويق البوليسي مع إمعان الكاتب في تغييب هوية شخصية السفاح ومغزى فعله : لماذا يقتل السفاح ضحاياه بهذه

الطريقة ذاتها ؟. فعل القتل يوميء الى هوية القاتل ، هوية القاتل تحضر في فعل القتل (السفح) .

لئن كان التقديم المشهدي يخدم فنية الاسلوب ويحقق له عنصري الاثارة والتشويق مما يبقي القارىء مشدوداً الى القراءة مستمتعاً بها ، فان تغييب هوية القاتل ، الشخص الفرد ، في فعله الذي يكشف عن هوية قاتل رمز ، نموذج ، لم يكن ليقتصر على خدمة هذه الفنية ، بل هو في فنيته هذه يضمر دلاله ويهيء لها ، الدلالة هذه هي نمو هوية القاتل من مجرد فرد الى قاتل رمز . يهيء الكاتب لهذه الدلالة عن طريق دعوتنا لصياغة سؤالنا او اسئلتنا : من هو السفاح ؟ لماذا هذا القتل ؟ لماذا السفاح سفاح ؟ هل ان معرفة السفاح هو كل ما تريد ان تقوله الرواية ؟ ام ان ثمة اموراً اخرى تحملها لنا « السؤال ».« السؤال » الاسئلة . هل « السؤال » هي سؤال عن السفاح ؟ ما معنى اذاً أن يحتل السفاح هذا المستوى من الأهمية فتتركز عليه الفصول الاولى ويبقى في السر غامضاً ، يشغل الصحافة ويشغل الناس ؟

تتوالى الاسئلة مع متابعة قراءة فصول الرواية واقسامها ، ومعها تبدو صياغة سؤال لهذه الاسئلة امرا مهما . لا يمكن كشف بنية الرواية الا في صياغة سؤال « السؤال » .

ليست الغواية بسؤال « من هو السفاح ؟ » مجرد لعبة اسلوبية تخدم الطابع البوليسي التشويقي ، بل هي ، اضافة الى ذلك ، لعبة اسلوبية موظفة لتأكيد هوية السفاح ، لتأكيد الهوية لا لمجرد كشفها . عندما ينحرف البحث نحو كشف هذه الهوية يبدو الامر دراميا ، لانه في هذا الانحراف يموه فينفضح . تظهر الدرامية حين تتجند دوائر الأمن للبحث عن هوية السفاح ، اي حين تتجند السلطة التي يرمز اليها السفاح للبحث عنه اي عن نفسها . في هذا البحث توجه دوائر الأمن التهمة الى الخادمة زكية . زكية الشخصية السانجة التي لا تملك ــ كما هي في الرواية ــ شجاعة الاقتراب من سيدتها ، وجراة النظر إليها ولا مخاطبتها التي تبدو امراً مربكا لهذه الانسانة الدون ، زكية العاجزة عن ان تعي معنى الهمود والصمت في جلسة السيدة المقتولة ، والعاجزة عن ان ترى فيهما مؤشراً للموت لأن زكية محكومة باوامر السيدة ، زكية الأشبه بالآلة المؤتمرة باوامر سيدتها ــ الفاقدة لحس المبادرة ... كيف يمكن لزكية هذه ان تكون قاتلة ؟ دوائر الامن توجه التهمة اليها . التهمة التي هي في السلطة تراها السلطة في زكية وترى ان السذاجة ــ هذا الشفيع الذي يجنب زكية التهمة ــ هي التي تبرر تهمتها ، لذلك تعلن السلطة : « ان تظاهر الخادمة بالسذاجة قد خدع الجميع » إلا « إن دوائر الأمن لم تنخدع تماماً » (ص ٦٢) .

إن تغييب هوية السفاح في فعله وإقامة السؤال ايهاما حول شخصه كفرد قاتل يخضع للمنطق نفسه الذي تخضع له دلالات الرواية الأخرى . يتحدد هذا المنطق كمنطق القدرة والوعي

على رؤية السفاح على مستواه الاجتماعي وفي علاقة الآخرين به ، اي على مستواه الأعم المتجاوز لكونه فرداً . هؤلاء الآخرون ، الذين يكشفون ، في علاقتهم به ، مستواه الاجتماعي ، حاضرون في المحور الثاني الرئيس الذي ذكرنا في الرواية .

في هذا الضوء يبدو التغييب بمثابة تأسيس لعملية كشف هوية السفاح ، على مستوى الفعل (السفح) وعلى مستوى ما هو سياسي وتاريخي في المجتمع . ان التغييب حاضر في لغة (جنسية) تفصح عن لغة اخرى (سياسية) . اللغة الأخرى لها فعلها المستمر في الرواية والذي لا يقف عند حدود معرفة من هو السفاح ، يستمر هذا الفعل بعد ان نعرف ان السفاح ليس هو الفرد بل هو السلطة او حين نعرف انه ، في ما هو الفرد ، هو ايضا السلطة . غير ان استمرار هذا الفعل في إفصاحه عن لغته هو استمرار مفارق : اللغة الاخرى (السياسية) تفارق تمايزاً اللغة الجنسية . ومع هذه المفارقة تتحدد حركة هذا المحور كحركة غير احادية ، غير خطية ، ذلك انها تنمو على مستويين يتداخلان ويبقيان في علاقة داخل هذا المحور نفسه : المستوى الاول هو مستوى الفردي ، الجنسي ، السفحـــي . المستوى الثاني هو مستـــوى العام ، السياسي ، القمعي . في العلاقة يلازم المستوى الواحد الآخر ويفارقه ، يكونه ويغايره . لا شيء يمنع ان يكون السفاح بطلا فرديا ، واحداً من افراد المجتمع المصري ولكن ، في ما هو كذلك ، لا يتخلى عن طابعه العام ، السفحي ، السلطوي الحاضر في جلسات تعذيب المعتقلين ، في كوابيس مصطفى ، في التباسات سعاد ، في قدرة تفيدة ...

بهذه السمة ، سمة المفارقة ، تغادر الرواية وهم البنية البوليسية التي نظنها لها ، تغادر امكانية تكونها في اتجاهها لتستمر نحو بنيتها الخاصة التي هي بنية العلاقة بين المحورين الرئيسين .

بنية رواية السؤال وبنية الرواية البوليسية في المحور الاول

يمكننا ان نستنتج ، في هذه النقطة من الدراسة ، ان أسلوب السرد الروائي الذي يتميز به ، بشكل خاص ، القسم الاول من الرواية والموظف في الاتجاه الذي اوضحنا ، هو الذي يولد التباسا قد يرتاح اليه القارىء فيتوقف عند الظاهر ، عند الوهم الفني ، ومن ثم يسارع إلى تصنيف الرواية كرواية بوليسية ، مقيما بذلك المعادلة بين سؤاله : من هو السفاح ؟ وبين سؤال الرواية الذي هو « السؤال » . سؤال الرواية ماثل لا في محور السفاح بل في العلاقة بين محور السفاح ومحور مصطفى ــ تفيدة .

في التوقف عند الظاهر ، وفي منطق هذه المعادلة تبدو بنية الرواية ، على غير ما هي ، اي تبدو بنية مفككة لا تتماسك بمنطق خاص بها ، كما تبدو فصولها اللاحقة (لفصول القسم الاول) فائضة ومنتشرة بمجانية تطمس تناسقها . ذلك أن النظرة البوليسية للرواية ، ومعادلة

« السؤال » بسؤال : من هو السفاح ، يخضع بنية الرواية لمنطق ليس هو منطقها . يخضعها لمنطق آخر هو منطق البحث عن جواب للسؤال الذي تطرحه هذه النظرة والذي يحشر بنية الرواية في محور واحد هو محور السفاح ، وكأن الفعل الروائي ينهض فقط في هذا المحور ، ينهض كبحث فقط عن هوية القاتل ، بحيث يبدو كل ما هو خارج هذا البحث زائد ولا دور له .

ان هذا المنطق الآخر يقيم ، فرضا ، الفعل الروائي بين حدين : الاول هو حد السؤال والثاني هو حد الجواب ، حدان يتحرك الفعل بينهما بحرية اسلوبية ، تذهب في قدح زناد الشوق والفضول قدر ما تشاء ، وتغوص في تعقيد الامور ومشابكة الاحداث قدر ما تستطيع . هدف وحيد يوجه هذه القدرة هو الامساك بنفس القارىء وتأزيم شوقه واثارة رغبته في معرفة اللغز ـ الشخصية . ولنتذكر ان هذا النوع من البناء الروائي البوليسي كثيراً ما يشجع القارىء على القفز فوق القراءة ، على الغائها رغبة في الوصول الى الحل . ان القراءة في هذا النوع من القص محكومة بالانتظار ومخنوقة بشوقه .

اذا كان كلامنا هذا يستبعد ان تكون رواية غالب هلسا رواية من هو السفاح ؟ وبالتالي اذا كان هذا الكلام يستبعد ان تنهض بنية « السؤال » على محور السفاح كسؤال يطلب جوابه ويحدد بطلبه هذا حركة الفعل الروائي ، فان هذا لا يعني ان هذا المحور ليس ذا فاعلية في الرواية . ولكن ثمة فارقا بين ان يكون هذا المحور هو الرواية ، هو فعلها . وبين ان يكون محوراً في الرواية وفاعلية فيها . اي ان ثمة فارقا بين ان تكون « السؤال » رواية تحكي عن السفاح والسلطة وبين ان تكون رواية تحكي عن **العلاقة** بين السفاح والسلطة من جهة وبين مصطفى وتفيدة ، في ما يمثلانه ، من جهة ثانية . في الاحتمال الاول زمن الرواية احادي خطي وهو في احاديثه وخطيته يعرض القص لأن يكون اخباريا . في الاحتمال الثاني زمن الرواية فضائي يدعو القص لأن يكون مشحونا بدلالاته ، القص في الزمن الروائي الفضائي يحكي عن العلاقات التي هي في « السؤال » علاقات في بنية المجتمع في مصر في فترة معينة من تاريخه مركزها سنة ١٩٦١ (كما تنكر الرواية ص ١٠٤ حيث يقول احمد : يا جماعة وتنسوش اننا في سنة ١٩٦١) .

في هذا الفضاء تخلق الرواية التباسها وتمتلك سراً يتيح للغتها ان تتحرك وتنمو بين مستويين : مستوى عالم الواقع الاجتماعي ، او عالم الوقائع والاحداث وهو عالم يخص المدلول . ومستوى عالم المتخيل وهو الذي يحكي عن عالم الوقائع ، انه عالم القص وهو يخص الدال . بين هذين المستويين تولد الايحاءات ، وينبت الالتباس بين الحقيقي والوهمي ، بين السياسي والجنسي ، بين العام والفردي .

الفاعل معرفة وهويته فعله

كيف ننظر الى السفاح/ السفح في هذا الفضاء ؟

أشرنا سابقا ان اسم السفاح هو اسم رامز وهو كاسم رامز يشكل معادلا كليا لفعله أو أن فعل السفح يتخذ من فاعله معادلا كليا له . السفاح ، كشخصية روائية ، حاضر بشكل اساسي بفعله الذي هو القتل : هكذا حين يقدم الكاتب هذه الشخصية يقدمها في اثرها ، تظهر اول ما تظهر في عالم « السؤال » في جريمتها . جثة سيدة الحي الراقي ثم جثة عبد العليم[٥] ثم جثة منى[٦] ، جثة امرأة ؟ جثة فتاة تعمل مضيفة في شركة الطيران العربية ، صديق مصطفى وهو من الشيوعيين المعتقلين في سجون مصر . تشير القرائن الى أن القاتل واحد وانه السفاح. السفاح وليس « سفاح » كأن القاتل أصبح معرفة بحكم فعله .

يدخلنا الكاتب الى عالم روايته عن طريق هذا الفعل ، فعل السفح او فعل القتل المتكرر والمحدد **كفعل تدميري** . فعل ضد الاخصاب : إن السفاح يطعن ضحاياه في جهازهم التناسلي . القتل له دلالة تعطيل العملية الجنسية : فعل الولادة ، فعل الحياة .

حين نستعرض الضحايا ونتأمل في تعدد انتماءاتها الاجتماعية وفي مساحة حضورها في الرواية ، وفي هذا الحضور نفسه ، نجد انها شخصيات موظفة فقط لتقديم فعل القتل . إنها شخصيات تقول ، كجثث، شيئا واحداً هو شهاداتها على وجود السفاح وعلى هوية فعله. انها في الرواية بمثابة القماشة التي تتيح لفعل القتل ان يظهر سفحيا وان يوحي بغايته وهذا ما يبرر انتهاء دورها مع انتهاء وظيفتها فلا يعود زمن السرد الروائي اليها حين يعود الى ماض فيه .

يحاصر الكاتب السفاح ، إذا ، في فعله هذا ، ويقدمه معرفاً بهوية هذا الفعل التي هي هويته ، مما يسمح لنا بالاستنتاج بان الرواية تنطلق من زمن سابق عليها ، من زمن خارج زمنها هو زمن هذا الفعل القائم قبل فعلها : كأن فعل السفح/الموت هو فعل قائم او جاهز في حضوره المسبق منه ينطلق الفعل الروائي وبه يستمر .

أزمنة التغييب والكشف في البحث عن الهوية

مع محاصرة السفاح في فعله هذا تتقدم شخصيته الروائية وتتطور في حركة ذات بعدين :

- بعد التغييب .
- بعد الكشف .

تمرِ هذه الحركة في ثلاث مراحل يتوزعها زمن الرواية كالتالي :

- زمن حضور الفعل وغياب الفاعل .

---

٥ ــ عبد العليم هو رجل مثقف انتقلت الخادمة زكية الى خدمته بعد مقتل سيدتها .

٦ ــ منى فتاة شيوعية وهي على علاقة حب بعبد العليم .

– زمن حضور الفاعل وتغييب الفعل
– زمن حضور الفاعل في فعله .

الزمن الاول : وهو زمن قول السفح مجسداً في جريمة . السفح في هذا الزمن فعل مادي عيني لا يرقى اليه الشك ولا يمكنه ان يرقى : فالجثة حضور اولي يملأ فضاء العين الرائية الى الفعل الروائي . والكتابة ضوء يتحرك في اتجاهها ، والمشهد واقع لا مجال للظن فيه .

وجود الجثة يستدعي بالضرورة وجود قاتل ، وهو كفعله وجود لا يرقى اليه شك . والواقع ان البحث يجري ليس عن قاتل بل عن القاتل الذي هو السفاح . والبحث عن السفاح ليس بحثا عن هويته كقاتل بل هو بحث عن هويته الاجتماعية ، بحث عن معرفة بهذه الهوية . غياب السفاح او تغييبه الروائي هو غياب لهذه الهوية الاجتماعية . الفعل الروائي يتحدد هنا كفعل البحث هذا ، وكنزوع لي معرفة هذه الهوية . النزوع هو حركة التفاف من وجود السفاح القائم الى المعرفة به ، من حضورة في الواقع المادي الاجتماعي الى حضورة في الوعي ، او الى معرفة الوعي به وتحديد هوية هذا الوجود المادي القائم في المجتمع . ان استعمال صيغة التعريف في الكلام على السفاح امر مبرر وذو دلالة : الى سفاح موجود . الفعل الروائي يقدم معرفة به وكي يقدم معرفة به يغيبه . هكذا يدخل الـ سفاح عالم الرواية من حضور يقيني ، من الجثة . وهكذا تشير الجثة الى ان القاتل هو الـ سفاح .

الزمن الثاني : وهو زمن البحث عن الهوية الاجتماعية ، ولكن هذا الزمن يظهر كزمن للسفاح نفسه . فهو الذي يقدم نفسه عن طريق مقالات تنشرها الصحف بتوقيعه .

يقدم السفاح نفسه على انه « خادم الشعب » ، مصلح يعمل من اجل الفقراء ومن اجل الحفاظ على الاخلاق ، يعتمد الاشتراكية مبدأ ، يحرص على تعزيز الروابط القومية بين البلدان العربية مؤيداً من الله ومن الشعب . يحترم جميع الرسالات السماوية دون استثناء . اما الناس فهم يرون اليه كصاحب معجزات ، وكمثقف يتكلم عدة لغات (انظر ص ١٠٠ و١٠١) . انه صاحب مقام ، يلتقي عبد الناصر ، ينقلون عن لقائهما الحوار التالي :

السفاح : « يا سيادة الرئيس ، ما فيش رسميات بيننا وانا بصراحة مستعجل » .

عبد الناصر : « على راحتك » .
السفاح : « انا وأنت يا سيادة الرئيس تهمنا مصلحة البلد فوق كل شيء »
عبد الناصر : « تمام » . (ص ١٠٥) .

في البحث عن هوية السفاح يقوم الجدل لا حول كون السفاح قاتلا ام لا بل حول معنى القتل ، في إظهار هذا المغزى يبدو السفاح فوقيا ، في السلطة السفاح هو الذي يقدم نفسه

كذلك ، التقديم يؤول القتل ويحدد الهوية . يأتي السفح فعلا شرعيا ملازما للمهمة الاصلاحية « التي القاها الله » على عاتقه . شرعية فعله تفسر فشل « رجال السلطة الأشاوس في القبض عليه » .

هكذا يغيب فعل السفح – ومن منطق السفاح نفسه – في معناه الاصلاحي ، يتحدد القاتل السفاح كمصلح وينهض نوع من الموازاة بين السفاح المصلح ، والسفح الاصلاح .

هذه الموازاة تغيب ، في المنطوف ، التناقض البادي للوعي . ذلك انه اذا كان الاصلاح فعل للحياة فان السفح هو فعل للموت . كيف نوازي اذا بين الحياة والموت ؟

كيف يتحقق اذا تغييب التناقض على المستوى الروائي ؟

إن تغييب التناقض على المستوى الروائي هو وصول بالفعل الروائي الى كشف هذا التناقض :

يتحقق الغاء التناقض في المنطوق الكلامي للسفاح عن طريق مؤسسة من مؤسسات السلطة هي الصحافة . وهذا ما يجعل الكلام الذي تنشره كلاما مشكوكا فيه اصلا . وهذا ما يومىء الى التواطؤ الضمني بين السفاح وهذه المؤسسة .

لكن ما هو اهم من ذلك هو ان **صفة الاصلاح** التي يحاول السفاح ان يقدمها لنفسه هي صفة مقدمة في المنطوق الكلامي ، في اللفظ ، في اللغة التي يقولها ويكتبها السفاح نفسه . اللغة هذه بالتالي مستوى قابل دائما للتأويل . مستوى غير يقيني ، في حين ان **صفة السفح** قائمة على مستوى يقيني .

الكاتب اذا يضع هاتين الصرفتين على مستويين متفاوتين في الرواية :
– مستوى اليقين الملازم للمشاهدة العينية
– ومستوى التأويل الملازم للمنطوق الكلامي ، للسماعي .

المستوى الاول يستند الى الفعل (السفح) .
المستوى الثاني يستند الى الفاعل (السفاح) .

الاول موضوعي ، الثاني ذاتي يحاول الموضوعية . وهذا ما يجعل الفعل الروائي منحازاً ، في تقديم معرفة بهوية القاتل الاجتماعية ، الى المستوى الاول . تسقط عن هوية السفاح صفة الاصلاح وتبقى صفة السفح . وهذا يلتقي ويدعم دخول السفاح الى الرواية بصيغة التعريف (بال) .

إن الهوية الاجتماعية هي الهوية السفحية التي هي **فقط الهوية** . ان محاولة السفاح

تغييب التناقض بين اصلاحيته وسفحه ، بين الموت الذي يمارسه والاصلاح الذي يبغيه هي محاولة محكومة مسبقا بالفشل . وهو فشل يحمل معناه فعل الاصلاح نفسه . ولعل الوصول بفعل الاصلاح الى هذا الفشل هو الذي استوجب اقامته لا على القتل العادي ، على الاعدام مثلا ، بل قتل له مغزاة وله دلالته ، اي قتل يرمز الى تعطيل الولادة ، الانجاب ، الخصب ، الانتاج ، الحياة ، والاستمرار . والقتل بدلالته هذه يظهر اللغة الجنسية كضرورة فنية لقول السياسي .

ان الفشل ، فشل « الاصلاح » ، محدد لا بتناقض بين التقدم والتأخر مثلا بل بتناقض بين الحياة والموت . ان « الاصلاح » بصفته السفحية هذه يحمل تناقضه فيه : انه الغاء لعملية الانتاج نفسها.كيف ينهض بالمجتمع من يقضي على قوة الانتاج فيه ؟ كيف تستمر الحياة حين يطعن جهازها الاخصابي الذي يولد الحياة ؟

ان الفشل هو اكثر من فشل ، انه مأزق يستهدف كشف هوية « المصلح » حين يكون هو هذا السفاح ، هو هذا العاجز . فعل السفح بطابعه الجنسي يحمل دلالة عجز العجز على مستوى الفعل الجنسي ليس الا عجزاً على المستوى السياسي. ما يحدده كذلك كون « الاصلاحي » مؤسساً على السفحي .

نلخص فنقول : اذا كان **السفح** في الزمن الاول هو سفح (موت) **بلا تناقض** ، اي اذا كان السفح هو الفعل الواضح ، الحاضر في الرواية بماديته الجاهزة وفي مشهديته اليقينية . فان « **الاصلاح** » (الحياة) في الزمن الثاني فعل **يحمل تناقضه** في نفسه : انه تناقض الحياة مع الحياة نفسها . وهو في هذا الشكل من تناقضه يعبر عن مأزق فيه . لماذا المأزق ؟ لان حل التناقض يتجه ، حكما ، بـ « الاصلاح » لاز يكون السفح اي لأن يكون هذا الفعل الواضح . وهذا يعني ارجاع « الاصلاح » الى مصدره ، الى اساسه ، الى فعله الحاضر فيه ابدا . « الاصلاح » وهم يكشفه مصدره هذا وفي ضوء هذا المصدر يتماثل « الاصلاح » والسفح . وبذلك يبرز فعل الموت ، السفح ، ويتأكد كفعل لهذا المحور الاول وفي تحدد هذا المحور بفعله هـــذا ترانا مدعوين الى البحث عن فعل الحياة ، القوة والاخصاب والولادة خارج هذا المحور .

مع الوصول الى هذه الخلاصة يمكننا ان نستنتج ان السفاح هو **مكون اول** من مكونات الرواية وان السفح هو دال رمزي يتخذ اللغة الجنسية لغة له ليقول السياسي المقموع .

يبرز هذا الدال كضرورة فنية في الرواية تفرضها طبيعة هذا المكون . إن هذه الضرورة الفنية هي ضرورة القول بان النظام السياسي هو **نظام قمعي في جوهره** . نظام لا ينهض كنظام اصلاحي إلا بالقمع . وهو بذلك يعبر عن عجزه وعن تناقض فيه يصل الى مستوى الازمة : حين ينوجد السفاح مع الراقصة (المتحررة ، القادرة جنسيا) يتهاوى ، ينفضح في عجزه ويبدو الطعن في موضع الجنس مجال قدرته الوحيد .

* * *

محور مصطفى ـ تفيدة

إذا كان سؤال من هو السفاح الذي تدعونا « السؤال » لصياغته ، ليس بحثاً عما إذا كان السفاح سفاحاً ام لا ، بل بحثاً عن هوية السفاح الاجتماعية ، فان مجيء السفاح بصيغة التعريف من وجود زمني يسبق زمن الرواية هو مجيء يشير الى وجهة نظر الكاتب الى السلطة السياسية في مصر ، في الفترة التي يبرز فيها العام ١٩٦١ مركزاً يؤرخ للسفاح .

على أن « السؤال » لا تدعونا الى صياغة سؤال من هو السفاح فقط ، بل هي في مسارها نحو تحديد هوية السفاح الاجتماعية كهوية مأزقية ، تدعونا ايضا لصياغة سؤال آخر يتحدد كبحث عن حل خارج التماثل بين السفح والاصلاح . وبذلك تدعونا الرواية للنظر في العلاقة بين مصطفى والسفاح . بين مصطفى الشيوعي والسفاح المصلح . بين الشيوعية كتنظيم سياسي وبين السلطة السياسية . وهذا ما يصل بنا إلى الكلام على المحور الثاني من حيث علاقته بالمحور الاول .
كيف تظهر هذه العلاقة في الرواية وكيف يتحدد موقع مصطفى فيها ؟

إن علاقة مصطفى بالسفاح هي ، كما يظهر في الرواية ، علاقة ليست مباشرة . لا يلتقي مصطفى السفاح ولا يواجه حضوره في اليقظة . ان التقاءه به يجيء في الحلم ، وفي الحلم يجيء كابوسياً . الكابوس يعبر عن عقدة عجز وعدم تحرر . عن ارتباط مرضي بالأم ، بالأب ، بالماضي كسلطة مهيمنة تمنع الاستقلال ، تعطل القدرة على المبادرة الحرة . مصطفى متحرر واهم لأن لاوعيه مسكون بحضور السفاح .هذا اللاوعي تكشفه الاحلام الكابوسية .

يبدو مصطفى ، من خلال احلامه ، عاجزاً عن معرفة السفاح في حقيقته ، أي عن معرفة هويته الاجتماعية كمصلح فاشل ، كمصلح يتماثل فعل الاصلاح ، في اصلاحه ، وفعل الموت ، وبالتالي كمصلح محكوم بالعجز . يبقى السفاح في حلم مصطفى ، في لاوعيه « القادر » . وأمام « قدرته » هذه يبقى مصطفى عاجزاً . مصطفى الشيوعي لا يفكر شيوعياً . انه واقع تحت وطأة احاسيس نفسية تشل تفكيره المادي . يغيب السفاح ، في حقيقته ، عن فكر مصطفى ، عن يقظته، عن وعيه ، او ان هذا الفكر وهذه اليقظة وهذا الوعي أضعف من ان ترى الى السفاح في حقيقته هذه . هكذا يعيش مصطفى عجزه هذا شللا يتجلى في ملازمته لغرفته ، ويتجلى في معاناة عقد الشعور بالأثم والذنب .

قلنا ان السفاح هو مكون اول في الرواية . وهو كمكون لا يتحدد كفرد فقط بل كفاعلية لها اشكال ظهور عدة لا تنحصر في اشخاص . السفاح يتمثل في الصحافة ، في السلطة ، في الجلد ، كما يتمثل في ضابط البوليس وفي الجلاد وفي اجهزة الامن ... هكذا يواجه مصطفى السفاح في جلاديه ايام الاعتقال . يأتون اليه في الحلم ومعهم يعود الى زمن سابق وينتقل القص الروائي الى هذا الزمن . يخرج مصطفى من زنزانته مقاداً الى التحقيق ، ويستمر القص حتى يصل الى اللحظة الكابوسية ، الى

لحظة العجز عن معرفة الهوية الحقيقية ، فينزاح الفعل السياسي ، فعل التعذيب والجلد ، الى مستواه النفسي ، يغور في اللاوعي ويتقدم في الحلم شيئاً آخر لاحقاً ، يتوالى في « ثم امتدت اليد الكبيرة الباردة وحاولت ان تكتم انفاسه . فاختلج جسده » (ص ١٨) . يختلج الجسد فيستقيظ مصطفى ، تأتي سعاد ـ يمارس الجنس معها (ص ٢٢) . ويستريح . لقد مارس قدرته هنا فارتاح من عجزه .

الجنسي هنا ، كما في محور السفاح ، الوجه الآخر للسياسي ، لغته الاخرى ولكن علاقة الجنسي بالسياسي ليست ذات سمة واحدة او مشتركة في كلا المحورين :

في محور السفاح الجنس عجز ينفضح في السياسي السلطوي والقمعي ، اي يفضح عجزاً آخر . وبالتالي فان العلاقة هنا علاقة ملازمة موضوعة على مستوى واحد هو مستوى العجز .

في محور مصطفى الجنسي قوة تكشف عجزاً في الفكر السياسي ، وبالتالي فان العلاقة هنا علاقة تناقض تعويضي موضوعة على مستويين هما مستوى العجز ومستوى القوة اللذين يعيدان التوازن الى كيان مصطفى .

الحلم مؤشر دلالي على العجز

رغبة في هذا التوازن يستدعي مصطفى حلمه ، يسعى الى حالة من الحذر تتماهى فيها الأمور ، يغيب الحد الفاصل بين الحقيقة والوهم . الحلم يحرر مصطفى من المواجهة المسؤولة . ذلك ان الحلم الذي يستدعيه مصطفى هو « حلم اليقظة » ، حلم يخول رغبته التدخل بحيث يأتي هذا الحلم أقل من كابوسي وأبعد من يقظة ، هكذا « عندما يطفىء مصطفى الضوء يمر بعض الوقت ، يحاول خلاله ان يجتلب الدفء . يتم ذلك بسرعة » ثم يبدأ « حلم اليقظة كالعادة » : في حلم اليقظة يذهب مصطفى في اتجاه الماضي ، يغريه هذا الماضي بما فيه من جميل : « أفكار وذكريات سريعة تترابط ترابطاً مضحكاً ، ثم يتريث عند واحدة منها ويحولها الى حلم اليقظة » (ص ١٠٩) . غير أن حلم اليقظة هذا سرعان ما يفلت من مصطفى لينتقل الى الحلم . يجهل مصطفى ان الذهاب في اتجاه الماضي هو ذهاب في اتجاه السلطوية . وهو هروب من الحاضر ، من التحرر ، من الاستقلالية ، حين يذهب مصطفى في هذا الاتجاه ، وحين يستغرق في النوم لا يعود سيد تحديد هذه السلطوية . لا يعود سيد ابقاءها سلطوية الماضي فقط . هكذا تأتي سلطوية السياسي الى سلطوية الماضي ، ويبدو « غيط الذرة » العابق بذكريات الحبيبة في زمن قديم مسكوناً « بقاتل محترف ينتظر ضحية ما » . وهكذا يتقدم الرجل الكابوس في الحلم ، الرجل السفاح الذي يعجز مصطفى عن مواجهته . يحاول « مصطفى ان ينهض ليلقاه ، او ليهرب منه ، ولكن اللحاف مضغوط عليه ، يخنقه ويشل حركته » (ص ١٠٩ و١١٠ .)

من عجزه في الحاضر يذهب مصطفى في حلم اليقظة في اتجاه الماضي كما يذهب في اتجاه الأب اي في اتجاه السلطوية المحررة من مسؤولية المواجهة . هكذا وحين تقول له الفتاة الجميلة المنبثقة من إحدى لوحات جوجان : « انت تعلم انك مجرد بورجوازي صغير » (ص ١١٢) وحين يحيطه ذلك المنطق من كل اتجاه « ويقرر « أن يتخذ موقفاً » بطولياً » . حين ذاك يتقدم السفاح في

صورة شاب جميل مهاب ، ويحاول « مصطفى ان يضفي على الموقف جلالا تراجيديا » . فيقول « بصوت جاهد ان يجعله وقوراً :

ـ لا بد من نلك اذن يا أبي ؟ »

غير أن الشاب اظهر اشمئزازه ، فحاول « مصطفى ان يفسر موقفه بصوت مدو ... » فيهتف :

ـ « يعيش منطق التاريخ » (ص ١١٢) .

يستمر الشاب في ممارسة سلطويته . هتاف مصطفى لا يجدي . ان مجرد مقولة تردد النظرية ولا تمارسها . شعار لفظي فارغ لا ينجي مصطفى من عجزه ولا يحرره . هكذا ، وبعد التهاف ، « أحس بلسعة الموسى بين فخذيه واخذ يسقط في وهدة الخدر . أعلن : ها أنذا اغيب عن الدنيا ، افقد الوعي واتوه في الظلمة » (ص ١١٢) .

عندما يستيقظ مصطفى من أحلامه ، يفزع من كوابيسه الى سعاد ، يهرب من عجزه عن مواجهة السفاح إلى الحب ، يبحث فيه عن القوة . يمارس الجنس مع سعاد ويقول لها :

« عمري ما استمتعت بالجنس زي المرة دي » (ص ١١٥) .

المكان مؤشر يكرر دلالة الحلم

بشكل الحلم الذي يصور هذا القلق وهذه الكـابوسية مؤشراً دلالياً هاماً في الرواية ، ويشكل المكان مؤشراً آخر . ان المكان الذي يتحرك فيه زمن مصطفى يولد ويكرر الدلالة نفسها التي يولدها الحلم . المكان هو ، في الرواية ، إطار جغرافي ضيق يحاصر مصطفى ، يحدد مجال حركته وبالتالي يحدد فضاء زمانه . لا يغادر مصطفى منزله . سعاد هي التي تأتي اليه . حين يخرج مصطفى ، في الفصول الاولى من الرواية ، يخرج فقط بحثاً عن سعاد ، عن الحب ، عن هذه النافذة التي تمنحه القوة . وهو إذ يخرج الى سعاد إنما يخرج ليدعوها اليه ، ليعود الى مكانه ، الى حصارة فيبقى فيه .

المكان في حدوده هذه ينطق بعجز مصطفى كما ينطق زمن الحلم ، زمن اللاوعي المرتبط بالماضي ، بهذا العجز .

هل يقول عجز مصطفى عجزه فقط ؟ ام انه يقول شيئاً آخر ؟ سؤال ننظر من خلاله الى مصادر سلطوية السفاح . ان سلطوية السفاح التي يحاول بها ان يظهر عجزه كقوة تجد أسبابها في عجز آخر ، منه عجز مصطفى . لم يكن لسلطوية السفاح ان تختفي وراء هذا الشكل من القدرة الذي تمارسه قتلا لولا علاقتها بعجز كعجز مصطفى . هذا العجز هو عجز النفاذ الى

جوهر هذه السلطوية وهو عجز التحرر منها . اذ كيف يمكن لمصطفى ان ينفذ الى جوهر هذه السلطوية وهو اسيرها ؟ هو الذي يفزع الى الماضي كذكريات والى الاب كوجه جميل ؟

مصطفى عاجز عن التقاط منطق هذه السلطوية ، عن رؤية ازمتها . وهو في عجزه يدع للسفاح مجالا ليمارس عجزه في شكل قوة . ان مصطفى المحكوم بوعي سلطوي ماضوي وأبوي طرف صالح لعلاقة السفاح القمعية به ، وللقبول ، من ثم ، بالاصلاحية الفاشلة المستندة الى هذه السلطة السياسية ذات الجوهر القمعي .

يبدو مصطفى ، في الفكر الذي ينمو به الفعل الروائي وفي المنطق الذي تنهض به بنية الرواية ، مسؤولا . مسؤولية مصطفى ليست شخصية وان اتخذت معاناته طابعا شخصيا : إن القلق والحلم والبحث عن الحب تخلق من مصطفى فرداً مميزاً . غير ان مصطفى هو شيوعي ملتزم ، وعلاقته مع السفاح هي علاقة مع مكون اكثر من فرد ، مكون ، كما ذكرنا ، يرمز الى فاعليات واشخاص وتتمثل فيه اجهزة ومؤسسات . مصطفى طرف في هذه العلاقة ، وهو كطرف لا يمكنه الا أن يكون أكثر من فرد كي تنهض العلاقة على مستواها القائم في الرواية ، أي على هذا المستوى السياسي بين السلطة في رمزها السفاح وفي مؤشراتها العدة : دوائر الامـن ، الصحافة ، الجلاد ... وبين الفكر الشيوعي المواجه في حضوره التنظيمي السياسي وفي رمزة مصطفى .

مصطفى إذاً هو مكون آخر في الرواية يواجه السفاح . مكون سياسي خارج السلطة يواجه مكونا آخر في السلطة . السفاح عاجز ، ومصطفى عاجز أيضا . السفاح عاجز على مستوى الجنس . العجز الجنسي هنا يقول العجز السياسي . مصطفى قادر على مستوى الجنس . القدرة الجنسية هنا تقدم تعويضا لعجز السياسي . عجز مصطفى على المستوى السياسي بعجز آخر او بسياسي آخر عاجز . العجز هو عجز في الممارسة التي تنهض المواجهة فيها . هكذا تبقى الاصلاحية الفاشلة بلا حل ، بلا بديل سياسي ، ويبقى مأزقها مطروحا .

يتحدد عجز مصطفى كوقوع تحت سلطوية الزمن الماضي وتحت سلطوية الاب وتحـت سلطوية النظام السياسي ايام عبد الناصر في مصر . سلطوية الماضي المريحة وسلطوية الأب الجميلة تعبران عن وعي ماضوي او عن فكر مسكون بهذه الماضوية . الفكر هذا هو فكر إنسان عربي ليس ماركسياً شيوعياً الا بقدر ما تعني الماركسية الشيوعية تكرار المقولات . هل يطرح غالب هلسا ، في هذا الذي تقوله روايته ، مشكلة المثقف الماركسي الشيوعي العربي ؟ ربما . وربما كان يذهب ابعد من ذاك ، ربما كان يتجاوز المثقف الى التنظيم السياسي الماركسي الشيوعي نفسه . نقول ذلك ونحن ننظر الى علاقة مصطفى بتـفيدة وترى الى مجيء تفيدة حاملا ، في الرواية ، جوابا على التساؤل الذي نطرح .

إن تقديم مصطفى كعاجز يعبر عن وجهة نظر نقدية عند الكاتب ، من موقع هذه الرؤية النقدية تأتي تفيدة الى الرواية كضرورة تستدعيها وضعية مصطفى ، تبقى هذه الضرورة ضرورة فنية لانها تبقى قائمة في العلاقة بين السياسي والجنسي وعلى مستوييهما ، ولأن مكونات السؤال تحافظ عفى وجه الشخصية الحية والدافئة فيها .

* * *

محور مصطفى ــ تفيدة

محور تفيدة

من هي تفيدة ؟ كيف تتحدد علاقتها بمصطفى من جهة وكيف تتحدد علاقة مصطفى بها من جهة ثانية ؟

تفيدة امرأة قوية ، مستقلة تملك جسدها بحرية وتعطيه بحرية ، امرأة تنتمي الى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها سعاد . ولكنها ليست كسعاد تغزوها سلطوية الماضي[٧] . امرأة من ابناء الشعب ، مثلهم غير مثقفة ، ولكنها في الوقت نفسه قادرة على ان « تمتلك دائماً ذلك الحدس الخارق والتفهم العميق الناشئين عن خبرة عريقة وطول تأمل » (ص ٢٦٨) .

تفيدة في وصراحيتها هذه استعداد وقدرة ، امكانية تحتاج إلى الثقافــة ، الى الفــكر النظري ، تدرك تفيدة هذه القدرة فيها ، تحسها بعمق ، تقول في سرها: « أقفز فوق هذه الحفرة . فوق العقبات ، فوق كل المواضعات الاجتماعية » (ص ٢٥٥) . ولكن قفزتها هذه تحتاج الى مساعدة . تتجه تفيدة في حاجتها الى مصطفى :

« مصطفى عايساعدني » . تقول (ص ٢٥٨) .

حاجة تفيدة الى مصطفى ليست حاجتها الى الرجل وحسب ، بل إلى ما يمثله مصطفى وما يحمله من ثقافة ، من فكر ومن معرفة . تفيدة لا تقيم الفارق بين مصطفى الرجل/الجنس وبين مصطفى المثقف ، بل ترى إليه كلا . حضوراً يملأ « الجو بتلك الشحنة من التوتر التي يطلقها وجود مصطفى . مجرد وجوده » . (ص ٢٤٦) .

مصطفى ، ككل ، هو ، في علاقة تفيدة به وفي التقديم الروائي ، شحنة التوتر الضرورية كي تتجاوز تفيدة وضعيتها ، كي تنمو بهذه الوضعية ، كي تكون مصطفى وخلافه ، مصطفى واكثر منه ، مصطفى وما يجب ان يكونه مصطفى ، اي تفيدة ، وكي يصير عدم اكترات تفيدة بالسفاح وعدم معاناتها من وجوده ، كما هو شأنها قبل معرفة مصطفى ، قدرة من نوع آخر ، قدرة تواجه السفاح وتنتصر عليه .

٧ ــ كانت سعاد ، كما يقول مصطفى : « تبحث عن حامد ، عن السفاح ، عن خالتها . عن الماضي ، وليس عنه » ص ١٦٦ .

مصطفى مدعو لأن يغير تفيدة من مجرد امرأة تمارس حريتها على مستوى الجسد إلى امرأة تمارس حريتها على مستوى اكثر تكاملا السياسة حضور فيه . هكذا وبعد ان كانت تفيدة تصغي لجسدها ، اخذت تحس بحدوده . (ص ٢٦٧) .

مع مصطفى تبدأ تفيدة طريق التحصيل الثقافي : الأكاديمي والعام . التوجيهية والفكر الماركسي الشيوعي . تقوم بذلك في اطار مصطفى ، في جوه حيث تستمع الى النقاشات الدائرة بين اليساريين ، الشيوعيين والماويين عن « أخبار المجموعة الاشتراكية اللي في الحكم » عن عدد الشيوعيين الذين قتلتهم هذه المجموعة مؤخراً ، عن شهدي ، عن الحكومة التي تمثل رأس المال الكبير ، عن ضرورة التعاون بين التنظيمات اليسارية (ص ٢٣٨ و٢٤٠) .

في ضوء حاجة تفيدة الى التحصيل الثقافي وفي ضوء قيامها بذلك في اطار مصطفى ، تتخذ العلاقة بين مصطفى وتفيدة اتجاها يتحدد سهمه من تفيده نحو مصطفى . غير أننا نلاحظ ان هذا الاتجاه هو شكلي وخاطىء اذ سرعان ما يتقدم الكاتب الى تصحيحه موضحاً ان تفيده كانت تنمو في الثقافة بمبادرة شخصية . الحاجة حاجتها وهي تنطلق في ردم الحفرة من وعي مستقل ، متحرر ، مختلف عن وعي مصطفى . يقول الكاتب ناقلا حواراً داخليا عند مصطفى : « لقد مضت بضعة شهور على علاقته بها ، قامت هي وحدها ، خلال هذه المدة ، بكل الخطوات الايجابية . هي التي اختارته ، ومن اجله طلقت زوجها ، واخذت تستعد لتقديم امتحان الثانوية العامة ، وهي التي ترغمه على أن يحدثها عن الأفكار التي يعتنقها ، وتقدم نفسها للعمل ... بينما هو لا يكاد يفكر بالنسبة لها الا في شيء واحد ، وهو كيف يحولها إلى عاهرة مطلقة ، لا يشغلها سوى إرضاء شبقها » (ص ٢٩٢) .

الحد النقدي في علاقة تفيدة بـ مصطفى

هكذا إذ كانت العلاقة بين تفيدة ومصطفى تتحدد كحاجة تفيدة الى مصطفى ، فانها ، وفي ما هي كذلك ، تتحدد كحاجة مصطفى الى تفيدة . حاجة مصطفى الى تفيدة تنهض على حد هوية معينة لهذه العلاقة . حد نقدي يطال مصطفى الشيوعي ، مردد الشعارات ، البرجوازي ، الحامل لنظرية لا يمارسها المحاصر بالسلطوية في رموزها الثلاثة ، المحاصر على مستوى الحلم وعلى مستوى المكان .

الحد النقدي يحدد لهذه العلاقة اتجاها آخر ، اتجاها من مصطفى نحو تفيدة ، يقود هذا الاتجاه حاجة مصطفى الى تفيدة . يظهر الحد النقدي في الرواية جسراً يشد مصطفى الى تفيدة ، يطلب الزواج منها ويتقدم نحو رؤية عريف الداخلي . تفيدة المعبرة في اسئلتها ، عن حس سليم ، نقي ، شفاف ، وعن وعي متحرر ، واضح ، هي التي تضع مصطفى امام عريه ، امام حقيقته او أمام ، كما يقول هلسا : « مأزق حقيقي » . تسأل تفيدة مصطفى « مرة عن السبب الذي

يجعل الشيوعيين لا يحاولون كسب انصار جدد الى جانبهم » . اي تسأله عن نوع من الممارسة يشير الى علاقة الشيوعيين بالجماهير ، يجيبها مصطفى (مع هذه الملاحظة من الكاتب الموضوعة بين عارضتين والدالة على تفوق وعي تفيدة ابنة الشعب ، على وعي مصطفى المثقف . — « دون ان يعلم إلى أين كانت تسوقه » —) : « ان ذلك ما يفعله الشيوعيون بالتحديد » . جواب مصطفى وتأكيده يأتي في صياغته هذه وفي سياق الحوار ، جوابا مبدئيا اي شكليا ، لذلك تستمر تفيدة في طرح اسئلتها ، تلمس باحساسها مبدئية جواب مصطفى فلا يمنحها ذلك القناعة التي تطلب . تسأل ، متقدمة في تعرية مصطفى : « هل يحاولون ان يجعلوا من غير الشيوعيين اعضاء في حزبهم ؟ » .

تصل تفيدة في سؤالها الى الملموس ، الى العملي ، الى ممارسة موضوع النقد . تضع الاصبع على الجرح . غير ان مصطفى ، الذي « لا يعلم الى اين كانت تسوقه » تفيدة ، يستمر في اجوبته المبدئية الشكلية ، يقول : « إنهم يفعلون ذلك بالتأكيد » . مع تأكيد مصطفى هذا يزداد تدقيق تفيدة ، تحدد مباشرة سؤالها وتقدم المثال الملموس : « لماذا لا يحاول ان يضمها الى الحزب او على الأقل ان يطلب إليها أن تقوم بعمل من الأعمال » . يفاجيء السؤال هنـا مصطفى ، يصل به الى حقيقته ، إلى مأزقه ، « يلجأ الى الكذب » (ص ٢٩١ و٢٩٢) .

هكذا تأتي تفيدة الى محور مصطفى موقفا نقديا . تضع مصطفى امام ذاته ، تخوله نوعا من النقد الذاتي ، تدفعه لأن يرى نفسه شيوعيا يفتقد « أولويات سلوك واخلاق المناضـل الحقيقي » .

يعبر الكاتب عن هذا الموقف النقدي ، ذلك ان الحوار بين تفيدة ومصطفى ليس حواراً مباشراً ، بل هو حوار منقول ، يرويه الكاتب عنهما . وهو ، من هذه الناحية الفنية ، اي من حيث هو اخباري يروي عن ، يحمل الراوي ، الذي هو هنا الكاتب ، مسؤولية صحة ما يرويه ، ويجعل المسافة بينه وبين شخصياته معرضة للسقوط ، فكيف اذا كان هذا الحوار الذي يرويه الكاتب هو حوار تصوغـه لغتـه لالغة المتحاورين ؟ ان غالب هلسا في السؤال يعتمد نوعين من الحوار : حوار بلغة المتحاورين وحوار ب بلغة الكاتب الذي يروي عن المتحاورين كأنه ضميرهم او صوتهم الذي لا نسمع فيسمعنا هو اياه . هذا الحوار الذي قدمنا والذي هو بين تفيدة ومصطفى هو من النوع الثاني . وهذا ما دفعنا لان نرى في الحد النقدي حداً مرهونا بالكاتب الذي هو راوية بلغته .

مع مصطفى تقف تفيدة « على عتبة حرية لا حدود لها ولا قيود » كما يقول الراوي الكاتب (ص ٢٧٥) . تتجاوز حرية الجسد إلى حرية الفكر او تضيف الى حرية الجسد حرية الرؤية والنظر ، حرية الوعي والفكر من حيث ارتباطهما ، في تحررهما ، بتحرر الجسد . غير ان تفيدة في مسارها هذا ، وعلى جسر علاقتها بمصطفى المولد نقداً لمصطفى ، كشيوعي ، نقداً لا تقصده

تفيدة ولكنها تثيره ، لا تعيه ولكنها تحمله ... على هذا الجسر النقدي تنتشل تفيدة مصطفى من كابوسيته ، من عزلته ، من برجوازيته ، « من هوة الخضوع المدمر لمعطيات الشمولية الابوية ، ومن سعاد ، شريكته في ابتعاث ذلك الماضي الرخو ، الدافىء ، الذي يمتص حيويته وتوهج ذهنه » (ص ٢٨٥) .

تفيدة تنتشل مصطفى من هذه الوحدة بسلاح « اليقظة » كما يقول الكاتب . ولكن ما هي اليقظة هذه ؟ انها قيمة يعرفها الكاتب باثرها اي بقدرتها على ان « تنهي ذلك النكوص الماضي وتجعله (اي مصطفى) يعيش اللحظة الحاضرة بكل توهجها » (ص ٢٨٥) .

لن نتوقف عند مدلول لفظة اليقظة التي تبدو لنا معادلا لتفيدة او لهذا الجمع بين الاحساسي والفكري ، بين الفطري والنظري ، او بين ما هو شعبي يشكل رصيداً اولا وبين ما هو ثقافي ماركسي يشكل رصيدا ثانياً . نحن هنا لا نناقش دلالات الرواية بل نكتفي بالوصول اليها عن طريق التحليل الذي نحاول .

تنكشف اللحظة الحاضرة لمصطفى في تفيدة ، يرى الى نفسه مع سعاد متأرجحاً بين الماضي والاحلام ، ناظراً الى الماضي كمستقبل متعدد الاحتمالات ، يستريح الى الطيب منها الذي لم يحدث بالفعل . الماضي ملجأ لضياعه يتوهم فيه خيراً يحمله الى الحاضر ويطمئن اليه فاراً من عجزه . هكذا يعيش بلا مبادرة ، بلا فاعلية ، لا يحاول تغيير العالم من حوله ، لا يرفض الاصلاحي ، لا يواجه السلطوي ، لا ينفذ الى القمعي بل يستمر بالماضي ، يتوهم الخير فيه ليستمر في عجزه .

مع تفيدة يعيد مصطفى النظر في مسائل عديدة : الحاضر . طريق الوصول الى « المناضل الحقيقي » العلاقة بالجماهير ... تفيدة هي التي تحطم حصار مصطفى ، هي التي ترغب وتنهض ، وهي التي ، حين جاءت الى منزل مصطفى ، جذبت الستائر وفتحت الشباك . دعت الخارج الى أن يدخل ، أطلت عليه ، تفقدته ، سألت عنه ونادت : « هل انتم بخير » (ص ٢٤٦) ، لقد كان عالم مصطفى ينتظر قدومها ، « كان دوما بحاجة اليها ، وعندما جاءت استقبلها هذا العالم وهو يدرك انه كان يجب ان تكون دائما هنالك »(٢٦٨) .

التقاء تفيدة بمصطفى ومصطفى بتفيدة هو التقاء قوامه الضرورة يصل اليها الفعـل الروائي في حركة نموه من منطلق فكري يحكم بنية الرواية وينهض بها .

تفيدة البديل

في هذا الالتقاء تتقدم تفيدة إلى واجهة هذا المحور . مصطفى حضور في تفيدة تستدعيه وتستوعبه وليس العكس . محور مصطفى يصير محور تفيدة . يبقى مصطفى

حاضراً في الرواية ، ولكن ، رغم وضوح الرؤية عنده ، رغم النقد ، وهذا التغير في وعيه بالايتقدم هو في الرواية الى مواجهة السفاح . يسقط مصطفى من هذه المواجهة وتتقدم تفيدة . فهي المهيأة منذ البداية لهذه المواجهة . منذ الأقسام الاولى وقبل لقائها بمصطفى ، نلاحظ ان تفيدة ليست كالآخرين تحلم بكوابيس ، تهجس بالسفاح . تفيدة هذه لا تعيش معاناة وجود السفاح ، وهي حين تقابله انما تقابله دون اكتراث ، لانها هي غير العاجزة ، هي القادرة ، ولكنها سيرورة تتجه نحو اكتمال قدرتها كي تصل الى مواجهة السفاح الحاسمة .

حين تصل تفيدة الى هذا الاكتمال في إطار مصطفى ، تصل الرواية إلى هذه المواجهة مع السفاح . يروي الراوي المواجهة ويقدمها في مشهد حواري يتصارع فيه العجز والقوة . مشهد يوحي بان المتحاورين فيه يؤديان دور التسلم والتسليم لمركز هام هو مركز قيادة السلطة السياسية . نتوقف قليلا عند هذا المشهد ، ولا نبالغ اذا قلنا للقارىء ان قراءة هذا المشهد امتع من تقديمه ، فليعد اليه القارىء اذا رغب في مزيد من المتعة التي لا نرى ان بامكاننا توفيرها له في دراسة كهذه :

يفاجىء السفاح تفيدة وهي في حالة شبه حلمية ، حالة تشعر فيها « كأنها انفصلت عن هذا العالم » . حالة الانفصال ضرورة فنية تجعل المواجهة ممكنة على مستوى المتخيل كما تتيح لهذا المتخيل ان يوهم بحقيقته . كيف ؟

يقوم السرد الروائي عادة على مستوى المتخيل ، وهو على مستواه هذا يوهم بواقعيته حين يروي احداثا وقعت في الواقع الاجتماعي ، كما يوهم ، على المستوى نفسه ، بحقيقيته حين يسند ما يرويه الى ما يبرره . اي حين يجد المروي شرعية فنية له .

في « السؤال » مثلا يروي الكاتب عن مواجهة تفيدة للسفاح . السرد على مستواه المتخيل هذا ليس مدعواً للأيهام بواقعيته ، لأنه لا يروي احداثا ، بل يقدم شخصيات نموذج ــ يعطيها ذلك سمة واقعية ــ رامزة تنتج دلالات وتقول وجهة نظر . السرد يتجه ، بالتالي ، نحو الايهام بحقيقته . هذا من جهة . غير اننا نرى ، من جهة ثانية ، ان هذا السرد لا يمكنه أن يوهمنا بمواجهة حقيقية بين تفيدة والسفاح ، لأنهما ليسا مجرد شخصيتين متنازعتين ، او فردين خصمين (ان هذا يجوز في حال النظر الى الرواية كرواية بوليسية . ولقد نفينا ذلك قبلا) . الحلم عامل فني ضروري هنا للأيهام بان المواجهة حقيقية ، وإلا أفقدت المواجهة ، شخصية تفيدة وشخصية السفاح ، ابعادهما الرمزية ، وصيرتهما شخصين عاديين ، اي عكس ما يسعى السرد للايحاء به . وبذلك تكون الرواية معرضة لانكسار فني في سياقها يخلخل بنيتها .

لذلك نرى ان حالة الانفصال هي بمثابة الضرورة الفنية التي بها تتماسك بنية الرواية فيتجه السرد نحو جعل المتخيل قادراً على الايهام بحقيقته :

تأتي حالة الانفصال إثر إحساس تفيدة بانها مع مصطفى زوجة عادية ، مجرد جسد يملكه الرجل . تشعر انها تفيدة اخرى « تغرب جسدها عنها واصبح ملمسه مثيراً للدهشة والخوف » (ص ٢٧٠) .

يفاجىء السفاح تفيدة في صيغة صوت رجل « قادم من الخارج » (ص ٢٧٢) . تطرد تفيدة الرجل . تقول له :

« أخرج برة ، بقول لك ، أخرج بره » (ص ٢٧٢) .

تحاول تفيدة ان تخيف السفاح فتخبره ان مصطفى قادم لتوه . لكن السفاح يغلق باب الشقة محتفظاً بنفس المسافة بينه وبينها . تزداد قوة تفيدة على المواجهة . تتسم نبرة السفاح بالطفولة عند سماعه لهجتها الحازمة . يرى في تفيدة وجه امه .

في هذا الحوار تبدو العلاقة السلطوية معكوسة . ففي العلاقة بين :

السفاح وسعاد : يمارس السفاح سلطويته على سعاد .
السفاح ومصطفى : يمارس السفاح سلطويته على مصطفى .
السفاح وتفيدة : تمارس تفيدة سلطويتها على السفاح .

يبرز مؤشر اول وهام بين تفيدة وسعاد من جهة وبين تفيدة ومصطفى من جهة ثانية . بين القوة (رمزها تفيدة) وبين العجز (رمزه سعاد ومصطفى) من حيث علاقة هؤلاء بالسفاح .

في لحظة لاحقة من الحوار يتقدم السفاح ممسكاً بيده خنجراً ، الأداة نفسها (أداة القتل وممارسة السلطوية) التي كان يطعن بها ضحاياه ويعطل فعل الاخصاب عندهم . تقدم تفيدة لوهلة ، نفسها للنبح ـ ثم تدفع راسها الى الوراء . يختفي الخنجر من يد السفاح . كأن السفاح رأى في حركة رأس تفيدة قوتها فتراجع . تحدق تفيدة في السفاح . تخاطبه بلهجة لا تخلو من نغم « شاك ـ طفلي » تقول له :

« عايز تموتني » (ص ٢٧٤) .

يضعف السفاح أمام امومة تفيدة . يستسلم لها ، يركع ويخرج الخنجر من جيبه الداخلي ويقدمه لها بصمت ، ثم يرجوها ان تأخذه . (ص ٢٧٤) .

الزمن الثالث : زمن الكشف :

يشير هذا المشهد ، الذي قدمنا باختصار ، الى وصول حركة التغييب والكشف في الرواية الى زمنها الثالث : زمن حضور الفاعل في فعله . ان هذا الزمن المحدد كزمن للكشف هو زمن

ملازم بالضرورة لتبلور محور تفيدح . وهو بذلك يؤكد المنطق الذي تنهض به الرواية ويحدد آلية بنيتها .

لقد أشرنا الى الزمن الاول والزمن الثاني في حضورهما في المحور الاول . ولنلاحظ بالمناسبة ان حركة هذين الزمنين التي هي حركة تغييب وكشف كانت تتحقق في المحور الاول ، اي في العلاقة بين ما هو ظاهر السفاح وبين ما هو حقيقته ، بين ما يدعيه وبين ما يفعله . اي ان حركة هذين الزمنين لم تكن تتحقق في علاقة محور السفاح . بمحور مصطفى ، بحيث يكون لمصطفى دور في الجانب الكشفي لهذه الحركة . وهذا يتلاءم وموقع مصطفى في الرواية الذي هو موقع الخضوع لسلطوية السفاح . كما يتلاءم وضرورة مجيء تفيدة التي تنحصر فيه القدرة على مواجهة السفاح . قدرة تفيدة تلازم حركة زمن ثالث وتلائمه في ان يكون زمن الكشف فقط . زمن يبتعد فيه الالتباس المطروح عند جثث الضحايا ، ويخفق صوت التساؤل : من هو السفاح ؟

هكذا يتكشف عجز السفاح امام قدرة تفيدة . يظهر خضوعه لسلطوية زمن ماض . تبين اسباب اصلاحيته الفاشلة ، يتعرى سفاحاً قمعياً يخفي في فعله هذا عجزه . تسقط لبوس الاصلاح والاخلاق والتدين . تعريه تفيدة بعيداً عن الصحافة ، عن المؤسسات الثقافية والسلطوية المساهمة في اخفاء عجزه والساعية لاظهاره قادراً .

يسقط السفاح نهائياً في مواجهة تفيدة له . ينهزم امام وعيها المتقدم وتحررها الكامل (؟) . تتقدم تفيدة قطبا اخيراً ووحيداً في الرواية . مصطفى كان هذا القطب . فشل . ساعدته تفيدة : عملت على هدم عزلته . حملته على الخروج الى العالم والناس والشارع . فسحت له مجال النقد الذاتي . خولته العودة الى نشاطه الحزبي . سندته ولا نقول سندها ، لأنه كان ، فقط ، الحقل الذي مارست فيه مبادرتها ، شوقها وقدرتها على التقدم . ومع هذا ، وبعد كل ما آل اليه مصطفى بمساعدة تفيدة ، يسقط السفاح ، ليس معه ، بل مع تفيدة ، ويتحول محور مصطفى ، لا في اتجاه ان يكون هو المحور ، وأن يكون مصطفى قطباً ، بل في اتجاه ان يصير محور تفيدة محور مصطفى ـ تفيدة الثاني صار محور تفيدة ، بل صار المحور الذي قطبه تفيدة . تفيدة مكون رئيس ينتهي إليه الفعل الروائي . مصطفى هو ، فقط ، حلقة الوصل . جسر العبور .

هزيمة السفاح هي هزيمته على مستوى حضور الحلمي . وهي سقوطه كمكون في محوره . سقوطه هو فضحه ومن ثم الغاء حضوره الكابوس ، أي تجريده من سلاحه التمويهي ، من قدرته الوهمية . لم يعد ممكناً ، أمام وعي تفيدة وامام تقدم مصطفى في الرؤية ، ان يظهر السفاح قوياً ، أو أن يخيف موهما بالقوة له . سلطوية السفاح لم تعد تخفي ضعفه وتتموه بما هو ليس فيها . لقد بانت هذه السلطوية معادلا واضحاً للعجز . ظهرت على حقيقتها كقمع ما زالت

المؤسسات السياسية تمارسه ، وفي استمرار هذه الممارسة يوهم المتخيل بحقيقته . يتراجع السفاح في اتجاه طابعه الشخصي ويتقدم في اتجاه ما يرمز إليه . يتراجع كمكون في محوره ويتقدم المحور من حيث هو اكثر من هذا المكون : هكذا يأتي البوليس في نهاية « السؤال » لالقاء القبض على مصطفى . لم يعد حضور القمع كابوسا بل غدا واقعا في عالم الرواية .

تتأكد لنا تفيدة بانها ليست المرأة فقط ولا النموذج فقط ، بل هي الرمز المنفتح على دلالات الامومة والخصب والولادة . تفيدة العاقر تحمل ، وحين يخرج مصطفى يقوده جلادوه ، اي حين تبقى وحدها او حين تصير هذا الواحد الكل نراها « منتفخة البطن ، كبيرة ، راسخة » . تملأ المكان حتى ليبدو « كامتداد لها » (ص ٣٤٢) .

خلاصة واستنتاج .

في هذا المآل لتفيدة تصل الرواية إلى اتساقها الذي هو اتساق حركة العلاقات فيها . تكشف الرواية عن آلية بنيتها الداخلية التي تحكم حركة العلاقات هذه ، وتبقى الرواية عالماً لوعي يبني مقاله .

هذا الوعي الذي يبني مقاله يرى :

ـ أن السلطة السياسية في مصر ، وفي الفترة التاريخية التي تشير إليها الرواية ، هي سلطة قمعية هدمية .

ـ أن الشعب ، في حضوره غير المنظم في مؤسسة حزبية والذي يحتاج الى تثقيف بالماركسية ، وفق نموذج تفيدة ، هو البديل لهذه السلطة القمعية .

هذا الوعي له مؤشراته العدة التي أوضحناها في تحليلنا السابق والتي نوجز اهمها :

ـ السفاح كرمز يدخل الرواية بصيغة المعرف .

ـ مصطفى المقدم كنموذج للشيوعيين في مصر .

ـ الشيوعيون في مصر كاصحاب فكر برجوازي صغير .

ـ وصول محور السفاح الى السقوط مع وصول السفاح إلى الهزيمة .

ـ وصول محور مصطفى الى ان يصير محور تفيدة .

ـ لغة مصطفى وتفيدة الجنسية من حيث هي مواءمة للغة السفاح الجنسية ، ومن حيث ، في الوقت نفسه ، تعبير عن فعل العجز والقوة في مواجهة الواحد منهما للآخر .

يعبر هذا الوعي ، او هذا الشكل من الوعي ، عن موقف ايديولوجي من الصراع الاجتماعي في مصر .

على هذا الشكل من الوعي اكتفي بطرح الاسئلة التالية :

ـ هل يمكن معادلة التجربة الناصرية بما هو خطأها ؟

ـ هل الشيوعيون في مصر هم ، فقط ، مصطفى ؟ وهل مصطفى في زمن خروجه المباشر من السجن هو كل زمنه ؟

ـ هل يمكن أن تقوم السلطة السياسية ، كما توحي ايديولوجيا الرواية ، خارج اية مؤسسة ؟ واية سلطة هي سلطة الشعب الذي ترمز إليه تفيدة ، واية مؤسسة سياسية هي مؤسسة سلطته ؟

هذه اسئلة قد تطرح على السياسي في الأدب وقد تناقشه دون ان تكون مقالا ادبيا . اي قد يناقش مقال غير ادبي او غير قائم في جنس ادبي (كالرواية) مثلا مقالا ادبيا (اي قائماً في جنس ادبي) ، يناقشه في السياسي فيه ، ولكن قد يقول النقد حينئذ ، او قد يقول بعض النقد ، ان مثل هذه المناقشة اقحام للسياسي في الأدب . فهل هذا صحيح ؟ هل النقد هو الذي يقحم السياسي في الأدب ام أن السياسي ماثل في الادب وفي اعتراض بعض النقد على مناقشته ؟

يبدو لي ان الأدب قادر ، بفضل اتساقه ، على إخفاء السياسي فيه . وكأن ما يسمى بأدبية الأدب ، او الفني ، هو الذي يخفي السياسي دون ان يعني ذلك غيابه بالضرورة . او كأن تمام الأدب يوهم بتمام الايديولوجي فيه اي بصحته ، حتى لكأن شكل الوعي هو الوعي او كأن موقفاً ايديولوجياً هو الموقف او هو الايديولوجي ! أو كأن الأدب حين يتميز على مستواه لا يعود الا ادبياً بمعنى سقوط شكل الوعي فيه . وبحيث يوهم خفاء شكل الوعي ، لحركة الصراع الاجتماعي ، بسقوطه . او بحيث يوهم حضور شكل الوعي هذا ، في اتساقه الادبي ، بصحتـه . كأن الانسان والتميزهما كفالة صحة السياسي الحاضر ، بخفاء ، في العمل الادبي .

هكذا ارى ان اتساق العمل الادبي بايديولوجي فيه يطرح مسألة جمالية ، او مسألة مفهوم معياري للجمال . مفهوم لا بد له ، كما أظن ، من ان يتحدد في نطاق علاقة شكل الوعي ، المتسق في العمل الادبي مع عناصر اخرى ، بحلاكة الصراع في المجتمع في تاريخيتها المادية العلمية . وهذا يعني امكانية ولادة مفهوم جمالي على مستوى المعرفة . هل ان مثل هذا المفهوم هو « السري » الذي به يستمر العمل الادبي في الزمن والقراءة ؟ ربما !

---

* استعمل كلمة اتساق مستأذنة الصديق فيصل دراج ومحيلة القارىء على دراسته : الأدب/الايديولوجيا : مجلة الطريق : العدد : ٥ ــ ١٩٧٩

ــ كما اني اترك هذه المسألة التي اطرح للمناقشة ولمزيد من البحث .

طيران فوق عش الوقواق

صبحي حديدي

كان من الطبيعي ان يحفل الادب الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية بظواهر شتى تعكس في محصلتها العامة جوهر الازمات الحادة المتلاحقة التي غزت الجسد الأمريكي كالوباء القاتل ، وأخذت تعمل فيه تمزيقاً وتشويهاً وتغريباً ، وتضع المواطن الأمريكي في حالة عماء تامة وتيه يطال كافة اسباب وجوده . لقد كان نقاب السلام والطمأنينة والرخاء الذي اسدلته امريكا على نفسها بعد الحرب العالمية الثانية يخفي في طياته معضلة البحث عن الهوية والذات ومعضلة السقوط في خيوط دقيقة من الانهيار وتمخض المختبر الأمريكي عن تجارب عدة ، فاعطى المكارثية كاسلوب وقائي يحفظ امريكا العالم الجديد من « سرطان الشيوعية » ؛ ثم أعطى الحنين الغامض الى القيم التي كانت الحرب الأهلية تستبقها وتستبطنها في ثوب « الجمهورية » الموؤدة ؛ وجرب أيضاً الانفلات الكلي من الأفكار ، السياسية منها خصوصاً ، ليسبح في حمأة لزجة من المحافظة والتقوقع .

لكن الصدمات توالت واحدة تلو الأخرى ، فما تكاد واحدة تضمحل إلا لتبدأ الأخرى : حركة حقوق الانسان ، تطور تيار المسلمين السود واغتيال زعيمهم مالكولم إكس ، الاكتشاف المرير أن رخاء الأمة يخفي فقرها المدقع ، اغتيال الرئيس كنيدي في ظروف من الفوضى والاضطراب ، التورط في فيتنام ، الخ ...[١] ، ووجد الأمريكيون انفسهم أمام خيارات ثلاثة : المقاومة والتمرد والانكفاء ، الانخراط في تجمعات مثالية ذات مضامين نسكية ودينية ، اللجوء الى إبدال الواقع البغيض بعالم هلامي تصنعه اساساً المخدرات والهلوسات .

أما في الأدب فقد توازت مع هذه الظواهر اعمال متميزة لأبناء شباب طفوا على سطح الأزمة وخرجوا من معطفها « القذر » كما يقال عادة . من هؤلاء جيروم د. سالينجر في روايته «المتصيد في الشعير » حيث يتضح قرف الشخصية الأمريكية من معطيات الحياة اليومية وزيفها الانساني وتعيد اطارات ما لايمان يقوم على اختلاط الصوفية المسيحية بفلسفة « الزن » البوذية القلق واليأس على وجه الخصوص . هناك جاك كيروال في أشهر رواياته واكثرها انتشاراً « على

الطريق » ، الرواية التي تعد بهذا المعنى او ذاك سيرة ذاتية للمؤلف ولأبناء جيله الذين يجوبون امريكا طولا وعرضاً رافضين الارتباط بأي مهنة محددة او اهتمام ثابت باستثناء تصميمهم على مواصلة الترحال وتبادل مفاهيم « الزن » . رالف ايلليسون يختلف عنهم بانه روائي الرواية الواحدة ، فقد أصدر « الرجل الخفي » عام ١٩٥٢ ولم يكتب غيرها في الرواية ، لكن العمل شق طريقه بسرعة ونال الاعتراف على صعيد المؤسسات والنقاد لا سيما وانه اسطورة معاصرة غنية وفذة تمس أمريكا التي يريد البيض طلاءها بدهان ابيض لتظل « طاهرة » ، والسود الذين يختفون في اعماق الارض ، يقتربون من رؤى القديس الرواقي او يظهرون على السطح بضجيج احتجاج خاص يدنيهم من حافة الانحراف والفوضى .

الأمثلة المعاصرة التي تفوق نماذج منتصف الخمسينات يقدمها جوزيف هيللر في روايته « كاتش ــ ٢٢ » ، وكين كيسي في روايته التي نحن بصددها « طيران فوق عش الوقواق » .

رواية جوزيف هيللر تلجأ الى الطرافة لتبرز المأساة وتكشف ان الاغتراب والضياع وحالات الجنون غير المبررة هي معايير امريكا المعاصرة : الملازم شايزكوف يفوز برتبة جنرال نتيجة هوسه بعروض اللباس العسكري والنظام المنضم ، ويقود الحرب من مكتبه باصدار المذكرات والاوامر . هناك رائد اسمه « رائد رائد رائد » احرز رتبته اثر خطأ غير مفهوم وقعت فيه ادارة الضباط ، ولذا فهو يكره الرتبة ولا يعرف كيف يستخدمها ، ويفر من النافذة كلما تعين عليه اتخاذ قرار عسكري حاسم . هناك النقيب بلاك الذي يغار من الرائد فيشكل جمعية « صليب قسم الاخلاص المقدس » هدفها اثبات شيوعية الرائد عند رفضه اداء القسم ، هناك العقيد كاثكارت الذي يصاب بخيبة الامل حين يكتشف ان المجندين الأفراد يصلون للرب نفسه الذي يصلي له الضباط وان الرب فوق ذلك يستجيب لهم ، والشخصيات كثيرة وغنية .

شعبية سريعة

صدرت رواية كين كيسي « طيران فوق عش الوقواق » سنة ١٩٦٢ وحظيت فور صدورها بشعبية واسعة في امريكا والعالم ، فطبع منها مليون نسخة بعد الطبعة الاولى،وتضاعف الرقم كثيراً بتوالي الطبعات التي بلغت ثلاث عشرة طبعة حتى سنة ١٩٧٧ إذا استثنينا ترجمتها الى لغات عديدة . في عام ١٩٦٣ جرى اعدادها للمسرح وقام ببطولتها كيرك دوغلاس ، لكنها عرضت لشهر واحد فقط ثم توقفت بسبب هجوم الصحافة عليها وعدم اقبال جمهور مسارح برودواي المتوسط العمر على مشاهدة نص لا يستجيب لهمومه ، في عام ١٩٧١ قام ديل فاسيرمان باعدادها للمسرح من جديد،وعرضت خارج مسارح برودواي هذه المرة فلاقت نجاحاً واسعاً رغم اثارتها لجدل واسع وآراء متضاربة . اخرجها ميلوش فورمان فيلماً سينمائياً ناجحاً قام ببطولته جاك نيكولسون عام ١٩٧٩ .

عش الوقواق مصح عقلي رهيب صمم ليكون مجتمعاً داخلياً متكاملا تجري فيه عمليات مماثلة العقول وامتثالها طبقا لمواصفات المنطق الدائر في الخارج . انه مؤسسة متكاملة تستخدم اقصى ما يقدمه العلم الأمريكي من تقنيات لاخصاء حالات « الشطط العقلي » او الجنون بالمعنى الواسع ، لها قوانينها وانظمتها وفلسفتها التي تفرضها بالاقناع تارة والقمع باشكاله المتعددة تارة اخرى . وينقسم ضحايا المؤسسة الى النزلاء « **المبرّحين** »/اصحاب الامل الذين يعتقد الاطباء ان مرضهم لا يزال في درجة توجب ابقاءهم في المصح ، يمارسون لعب الورق ويتسكعون هنا وهناك ، يتبادلون النكات بين بعضهم ثم يخفون افواههم الضاحكة باكفهم اذ لا يجرؤ احد على اطلاق ضحكته وتعريض نفسه لاستجواب مسؤولي الجناح وتسجيل الملاحظات . في صدر الجناح تتجمع حثالة نتاج المؤسسة ، وهم « **المزمنون** » ، مبرر وجود هؤلاء ليس المعالجة بل « صون سمعة المؤسسة اذا ما سرحوا ومرحوا في الشوارع » . وينقسم المزمنون بدورهم الى « **المشاة** » الذين بمقدورهم السير على اقدامهم اذا تناولوا غذاء كافيا ، و« **المشاة بدواليب** » و« **البلداء** » . والمزمنون (آلات بها خلل داخلي لا يمكن اصلاحه ، خلل موروث ، خلل تأصل لسنوات طويلة في رجل كان يتحرك كالاشياء الصلبة حين وجدت المؤسسة انه ينزف الصدأ بغزارة فراغ ما)[٢] ويتحول بعض المبرحين الى مزمنين حين (يقع خطأ ما في معالجتهم داخل غرفة تدمير الدماغ القذرة او « **دكان الصدمة** » كما يسميها المشرفون السود) ، من هؤلاء **ايلليس** (المسمر على الجدار بالحالة نفسها التي رفعوه فيها لآخر مرة عن المنضدة ، بالشكل ذاته ، اليدان مرفوعتان والراحتان مغلقتان والفزع ذاته يخيم على الوجه . انه مسمر الى الجدار كنصب تنكاري محنط ، ينزعون عنه المسامير حين يحين موعد الطعام او حين يقودونه للنوم او حين يريدون ازاحته عن مكانه لازالة القذارة التي تركها حيث كان يقف) .

« **ركلي** » مبرح آخر اصبح مزمنا بفعل خطأ في طريقة علاج دماغه فتحول من رجل صاخب ثائر المزاج الى رجل واجم (لا يفعل شيئا طوال اليوم سوى حمل صورة فوتوغرافية يدنيها من وجهه المحروق مقلبا اياها بين أصابعه الباردة) . وهي حالة من الحالات التي يعود فيها الثائرون على نظام المصح العقلي من المعالجة بالصدمة الكهربائية . ويستثيره الصبي الأسود القزم قائلا « قل ياركلي ... ما الذي تتخيل ان زوجتك تفعله هذا المساء في المدينة ؟ » و(يلتهب دماغ ركلي . تهمس الذاكرة في مكان ما من تلك الآلة المتلاطمة ، يحمر وجهه وتقفز عروقه بشدة . ينتفخ كثيراً ليتمكن من همس صوت ما عبر حنجرته . تعصر الفقاعات زاوية فمه ، ويرهق فكه بقوة ليقول شيئا . وحين يفلح اخيراً في لفظ كلماته القليلة يعلو ضجيج خافت مختنق يقشعر له بدنك ، ويتمتم « ضا ..... **جع الزوجة** ! ضا ...... جع الزوجة ! ») . رد فعله يستثار الى أقصى مدى حين يسمع كلمة « زوجة » فيقذف كلماته الثلاث وهي كل ما يستطيع قوله .

اميركا شجر البرقوق

الكولونيل ماتيرسون من المزمنين ايضا . ضابط عجوز كان في سلاح الفرسان خلال الحرب العالمية الاولى ، اعتاد رفع تنانير المرضات بعكازه ، او القاء المحاضرات التاريخية من كتاب وهمي تخيل أنه مسند إلى يده (والآن ... العلم هو .... امر ... يـ .. يـ .. كا ، اميركا هي .... شجر البرقوق ، الخوخ ، البط ... ط .. طيخ . اميركا هي .... اقراص الصمغ النباتي ، بذور اليقطين ، اميركا هي ... التلف .. فـ .. فـ .. فزيون) . وايضا (اميركا هي .... الزبدة . هي ... الحزب الجمهوري) .

ديل هاردنغ مزمن مثقف ، شاذ جنسيا ، اصيب بالاحباط حين أصر على الزواج من امرأة شبقة اثباتا لرجولته التي لم يمتلكها فدفع زوجته الى ممارسات قاده ادراكها الفاجع الى أن يصبح نزيل المؤسسة . هاردنغ يعلق شهادته الجامعية فوق سريرة وبالقرب منها (صورة امرأة في ثوب الاستحمام ذات ثديين ضخمين ترفعهما بيديها وتنظر صوب العدسة . بامكانك ايضاً ان ترى هاردنغ جالساً على منشفة وراءها.هزاله واضح في ثياب الاستحمام ، وكأنه ينتظر رجلا ضخما يهيل عليه الرمال) ، ويغلف هاردنغ الوجود داخل المصح بنظرية يعتبرها صحيحة ومتكاملة . فهو يرى من جهة ان (هذا العالم يخص القوي يا صديقي . طقس عصرنا يرتكز على ازدياد قوة القوي بابتلاع الضعيف ، علينا ان نواجه الامر هكذا ، علينا قبوله كقانون في العالم الطبيعي) ، وهو من جهة اخرى يعتقد انه ارنب (انا ارنب ، الطبيب ارنب ، شيزويك ذاك ارنب ، بيللي بيبيت ارنب ، كلنا هنا ارانب باعمار ومقاييس متنوعة نتقافز في عالمنا عالم والت ديزني هذا . آه ، لا تسيء فهمي ، لسنا هنا لاننا أرانب ، اذ سنكون أرانب حيثما حللنا ، لكننا هنا لأننا لا نستطيع الامتثال لحالة تارنبنا . نحن بحاجة الى ذئب قوي فتاك كالمرضة لترشدنا الى مكاننا) .

مارتيني له بصيرة فائقة وهو قادر على رؤية الاشياء البعيدة في اماكنها ووصفها بدقة وشغف . فهو يرى زوجة ركلي ويصفها ، لكن رؤاه تكتسي بطابع كابوسي وهزلي بآن معا ، فحين يرى المشدات تضيف مخيلته الى المشهد رجالا مقيدين بها .

بيللي بيبيت في الخامسة والثلاثين من عمره ، لا يزال « بكراً » لم يمارس الجنس قط ، يتأتيء بفعل قصور مجهول يمنعه من النطق السليم ، وحين يسأل عن المرة الاولى التي تأتأ فيها يجيب « التأ ... تأ .. تأة الأو .. و .. لى ؟ التأتأة الأولى ؟ اول كلمة تأتأت بها كانت ، ما ... ما ... ما .. ماما » . وهناك ايضا شيزويك وبانسليني وشخصيات اخرى اقـل شأنـا في الرواية .

أهم الشخصيات واعمقها على الاطلاق شخصية الهندي الأحمر الزعيم برومدن . اننا

نرى كامل الاحداث عبر وجهة نظره المختلة،كما نتلقى منه كامل التعليق على الاحداث تقريبا . الزعيم هندي امريكي عملاق سيق إلى تدهور نفسي طافح بالفزع اثر احتكاكه بالعالم الأبيض ، خصوصا عالم الاعمال الابيض . يتظاهر انه اصم ابكم ليتحاشى الصلات الانسانية ويؤمن ان حياة وزمن وافعال البشر محكومة بجهاز تحكم ضخم مخفي في مكتب الممرضات . يتعرض لهلوسات يتجسد له فيها الموت والالم ، وحين تصبح حقيقية امامه يهرب منها بالنكوص الى نفسه كليا ، لكنه يرى في تراجعه تسترا من الضباب الذي تصدره آلة الضباب الضخمة المستعارة من الجيش ، والتي ثبتتها في جوانب الجناح السلطات نفسها التي بنت جهاز التحكم . يواجه السلطات بمضغ اللبان ، بمضغه بتأن وتلذذ ثم لصقه تحت سريره[٣] . لقد ورث الاسم من امه البيضاء « الهائلة » التي اخضعت والده . (كان بابا زعيما بكل معنى الكلمة وكان اسمه « تي آه ميلاتوونا » أي شجرة الصنوبر الأكثر شموخا على الجبل ، كان ضخما حقا لكن أمي كانت ضعفي حجمه) ، ويؤمن الزعيم برومدن ان والده حورب من « الائتلاف » الذي حاصره طوال سنوات . كان (من الضخامة بحيث استطـاع مقاومتهـا لفتـرة ما . اراد « الائتلاف » ان تعيش القبيلة في منازل تحت المراقبة . ارادت اخذ الشلالات . نفذت الى داخل القبيلة وجهدت ضده . في المدينة كانوا يعرضونه للضرب ويلاحقونه في الأزقة ، وقصروا شعره ذات مرة .(آه ، الائتلاف ضخم ضخم ، قاومه زمنا طويلا حتى جعلته امي صغيرا للغاية ولم يعدفي وسعه المقاومة فاستسلم) . ولهذا فالزعيم مصاب بانفصام الشخصية ، ورغم طوله الاسطوري غير العادي فهو يؤمن انه ـ مثل والده ، صغير للغاية ، ولم يعد يمتلك قوة تجعله يقاتل بعد ان اخضعته ام ثانية تسيطر على الجناح الذي يحجر فيه (قد تكون اما ، لكنها ضخمة كاهراء لعينة وحادة كنصل السكين) وقد اخضعته لمائتي جلسة علاج بالكهرباء ، وليست الأم الثانية ضخمة فقط ، خصوصا في ثدييها ، كالأم الأولى ... لكنها بشكل جوهري بيضاء ايضا : (وجهها ناعم دقيق حازم ، مصنوع باناة كلعبة اطفال باهظة ، بشرتها كطلاء خزفي بلون اللحم ، تكوين من البياض والكريم والعيون الطفلية الزرقاء ، أنف صغير ، خياشيم وردية دقيقة ، كل شيء منسجم ما عدا لون شفتيها وطلاء اظافرها وحجم صدرها) . والزعيم هو الأقدم في الجناح (انا الأطول مكوثا في الجناح ، كنت هنا منذ الحرب العالمية الثانية ، أطول من أي مريض آخر . « الممرضة الكبيرة » كانت قبلي فقط) ، اسمه برومدن .الزعيم برومدن (الجميع يسمونه « الزعيم بروم » [المكنسة] لأن احد المشرفين يرغمه على التكنيس طوال الوقت . لاشيء يفعله غير ذلك كما اظن. انه اصم ابكم . لكن الزعيم يراقب كل شيء وهو يواصل تكنيس الجناح . يصفه هاردنغ قائلا (سمعت ان الرئيس خضع منذ سنوات لأكثر من مائتي جلسة علاج بالصدمة . تصور ما يمكن ان تفعله تلك الجلسات بدماغ كان حادا يوما ما . انظر اليه .. حاجب عملاق ! ها هو مواطنك الأمريكي المنقرض ، مكنسة آلية بحجم ستة في ستة تفزع حتى من ظلها) .

لم اكن حرا ...

وقد كتب كين كيسي في رسالة الى صديقه الحميم كين بابز خلال فترة كتابته للرواية وعمله في المصح العقلي:« الكتاب الذي اعمل فيه الآن يتحدث بضمير الغائب لكن شيئاً ما كان ينقصه ، لم اكن حراً في فرض ادراكي وبصيرتي على ضمير الكاتب الشامل الذي يفترض انه يرى المشهد كاملا ، ولذا فقد جربت شيئاً سيكون التراجع عنه او استبداله عسيراً ، ولا اعتقد حسب معرفتي ان احداً جربه من قبل ـ **اقصد ان يكون الراوي نفسه واحداً من الشخصيات لن يشارك في الفعل او ينطق ويتكلم كما افعل انا لكنه سيكون شخصية تتأثر بالاحداث التي تجري ، وسيكون له موقع وكيان** ، وشخصيته لن تمثلني ، وان تصادف ذلك احياناً » . وهكذا تحولت وجهة النظر السردي في الرواية الى الزعيم برومدن **ورؤاه الشيزوفرينية** ، فتمر الاحداث مغلفه بمعاناته واستعاداته المتكررة لماضي القبيلة ومجدها وذلك **الضباب الأزرق المخيف** الذي يكتنف الجناح ويبعث القشعريرة في جسده الشامخ **ويذكره بسطوة « الائتلاف »** .

والزعيم برومدن هو الذي يعرفنا على نظام الحياة اليومية في المصح ، (**كل ما يفعله الرجال او يقولونه او يفكرون به مخطط له مسبقا قبل شهور استناداً الى الملاحظات الصغيرة التي تدونها الممرضة خلال النهار** . تصنف هذه الملاحظات وتوضع في الآلة التي أسمع طنينها وراء الباب الفولاذي في مركز الممرضات) . وتعاد البطاقات وقد ملئت ثقوبا ليزداد طنين الآلة ولتبدأ الحياة اليومية في الجناح : في الساعة ٦,٣٠ يبدأ الفتيان السود في ايقاظ المبرحين ودفعهم الى العمل في مسح الأرض وافراغ صحون السجائر وازالة الخدوش عن الجدران ودفع كراسي مشاة الدواليب وتغيير اغطية الاسرة التي تبول عليها البلداء خلال الليل . الساعة ٦,٤٥ يعلو ازيز آلات الحلاقة والاصطفاف حسب الأحرف الابجدية امام المرايا . الساعة ٧,٠٠ تفتح قاعة الطعام ليدخل مشاة الدواليب اولا فالمبرحون . الساعة ٧,٣٠ العودة الى غرفة المعيشة ٧,٤٥ استخدام القنطرات لاستخراج البول من المزمنين الثلاثة المشلولين من العنق حتى اصابع القدمين . الساعة ٨,٠٠ ترتفع صرخات الفتيان السود : العلاج ! العلاج ! ... وهكذا .

تحكم هذا المجتمع الآنسة راتشد او « **الممرضة الكبيرة** » كما يسميها المرضى نزلاء الجناح . وباستثناء نمو ثديي هائل هي امرأة عادية تماما في الخمسين من عمرها . في نظر العالم الخارجي هي نموذج مألوف بصورة مطلقة ، بل لعلها في الواقع خير ممثل للعالم الخارجي المؤنمط والمعدل والمتمثل الذي تنحصر رغبته الجوهرية في حماية نفسه ضد اللاامتثال او السوء ، اما بالهداية (**اي بالعلاج**) او بالنفي (**اي بالحجر**) . الزعيم برومدن يرى في الممرضة (وكيلة ممتازة لـ « **الائتلاف** » ، تلك المنظمة الهائلة التي **تهدف الى تعديل الخارج فضلا عن ... الداخل**) . انها محركة جهاز التحكم :

(راقبت اكتسابها لمزيد من المهارة سنة بعد سنة ، لقد قوتها الممارسة حتى اخذت تسوس الجناح بقوة واثقة تمتد في كل الاتجاهات عبر اسلاك اشبه بشعر الرأس لا تبصرها عين سواي ، أراها تجلس في حمأة الاسلاك هذه كانسان آلي يقظ ، تدير عملها بمهارة حشرة آلية ، تعرف في كل ثانية اي اتجاه يأخذه السلك وأي تيار يجب شحنه به للحصول على ما تريد من نتائج ... ما تتحكم به في مركز هذه الاسلاك هو عالم من الدقة والانتظام والكفاءة كساعة جيب ذات ظهر زجاجي ، مكان لا يخرق فيه الجدول الزمني ، وكل المرضى الذين ليسوا في الخارج والمنضوين تحت عمودها هم مزمنون بكراس ذات دواليب تتدلى من سراويلهم الداخلية انابيب القنطرات المتجهة الى بالوعات الارض في الاسفل) .

لكن المرضة لا تعتمد على الخارج بل على مجتمع الداخل حيث يحتاجها اناس مثل هاردنغ لتؤكد احساسهم بالتارنب ، ولو انتهت تلك الحاجة لفقدت المرضة سلطتها ونفوذها . إنها بالتالي ترد على كل تهديد لسلطتها ، سواء اكان جدياً ام وهمياً ، بممارسة المزيد من السلطة ، ولانها لا تستطيع البقاء دائماً في الجناح فقد احسنت اختيار عناصرها وطبيبها النفسي اثر سنوات من الاختبار والانتقاء ورفض الآلاف . وتعمدت اختيار فتيانها المشرفين الثلاثة من السود . اول هؤلاء (قزم بلون الاسفلت البارد . اغتصبت امه في جورجيا بينما كان والده مقيداً الى المدفاة الحديدية الساخنة والدم ينزف من حذائه . كان الصبي في الخامسة من عمره حين راقب المشهد متلصصاً من شقوق الباب ، فتوقف نموه منذ ذلك الحين ولم يكبر انشاً واحداً) . الاثنان الآخران جاءا بعد سنتين من مجيء الاول ، متشابهان في الطول والضخامة والتقاطيع الحادة المتجهمة ، والمرضة تحرص على ان يرتدي الفتيان السود اردية بيضاء ناصعة كالثلج ، بيضاء وباردة ويابسة ، كما تحرص على (أن تكون الجدران بيضاء كالأردية البيضاء ، لامعة ونظيفة كباب الثلاجة ، لكي يبدو الوجه الابيض والايدي السوداء طافية فوقها كالشبح) . اما اطباؤها النفسيون فقد تعاقبوا عاماً بعد عام ، يجيئون (من كل الأعمار والأصناف وينتصبون الى جانبها يحمل كل منهم افكاره الخاصة عن اسلوب ادارة الجناح ، بعضهم يتصلب خلف افكاره فتحدجه المرضة بنظرات جليدية جافة يتراجع بعدها مرتجفاً من اعماقه ، ولا يمضي يوم حتى يهرع الى مسؤولي الذاتية هاذياً « انني لا اعرف ماهية هذه المرضة ، منذ أن بدأت العمل في ذلك الجناح مع تلك المرأة اشعر أن النشادر يسري في اوردتي ... ارتعش طوال الوقت ، اطفالي لا يجلسون في حجري وزوجتي ترفض النوم معي ، انني الح على نقلي) . وهي ببساطة تراقب عمل طبيبها النفسي بان تتواجد قبله اثناء العلاج وبوضع سياسات جامدة واتخاذ موقفها في التعاون معه او عرقلة عمله . طبيبها في الرواية هو الدكتور سبايفي ، منظر خائب ماكر يتعاطف مع المشاكل الفعلية للمرضى لكنه لا يتفهمها بصورة حقيقية ويهرب منها إلى مكتبه حيث يمارس الرسم . يتحدث عنه هاردنغ قائلا (الدكتور سبايفي ... انه مثلنا تماماً ، مدرك كلياً بعجزه وضعفه . انه ارنب صغير خائف ويائس

وفزع ، عاجز كليا عن ادارة الجناح دون مساعدة الآنسة راتشد وهو يعرف ذلك كما تعرفه هي ايضا وتذكره به في كل مناسبة) .

سؤال عن منديل

والممرضة الكبيرة لا تحتاج في عملها إلى الاتهام ، بل تكتفي بمجرد التلميح ، (انها تستدعي رجلا الى مركز الممرضات وتسأله عن منديل ورقي وجد تحت سريره،لا شيء .. مجرد سؤال . ومهما كان جوابه لا بد ان يساوره الشك في انه يكذب ، فاذا قال انه كان ينظف قلما ترد بهدوء « آه .. تنظف قلماً » . وإن زعم انه كان مصابا بالزكام تقول « زكام .. آه » وتهز رأسها الصغير النظيف وتبتسم ابتسامتها الصغيرة لتعود ادراجها الى مركز الممرضات ، تدعه هناك جامداً يتساءل عن السبب بالضبط في استعماله للمنديل الورقي . و« دكان الصدمة » هو سلاح الممرضة الرئيسي في مواجهتها للعصيان او التمرد على نظام الجناح . (« دكان الصدمة » هو لقب آلة المؤسسة ، اي العلاج بالصدمة الكهربائية . انه ابتكار يقوم بعمل الحبة المنومة والكرسي الكهربائي وآلة التعذيب . انه اجراء ذكي ، بسيط ، سريع ، يحدث دون الم تقريبا ، ولكن لا يرغب احد في تكراره ، ابداً) . وبما يعادل خمس سنتات من الكهرباء يصبح المريض في حالة تيه وشرود طوال ايام ، فلا يتاح له التفكير بالمشاق او استرجاع الاشياء ، و(بما يكفي من هذه المعالجة يتحول الانسان الى ما يشبه السيد ايلليس الذي تراه هناك مسمراً على الجدار . معتوه في الخامسة والثلاثين من عمره يتبول حيث يقف . او ينقلب الى آلية فاقدة الذهن تأكل وتتبرز وتصرخ « ضاجع الزوجة » مثل ركلي . او انظر الى الزعيم المنكمش على لقبه الى جانبك) .

وتحمل الممرضة بقية اسلحتها في حقيبة يدها التي يصفها الزعيم : (انها مصنوعة من نسيج رخو واستطيع رؤية ما بداخلها ، ليس بها ادوات زينة او احمر شفاه او مواد نسائية . تلك الحقيبة طافحة بالاف الاشياء التي تستخدمها في عملها اليومي ، دواليب ومسننات لامعة لدرجة التألق ، حبوب دقيقة تلمع كالبورسلين ، إبر ، ملاقط ، عدة ساعاتي ، تروس ، لفائف من اسلاك النحاس ...) . والممرضة فوق ذلك تجيد استخدام مخاوف النزلاء وتوظيفها وفق سياساتها ولخدمة فلسفتها في ادارة الجناح،فالمبرحون يخشون الاختلاط بالمزمنين في جناحهم متعللين بالروائح الكريهة التي تفوح منه ، لكن الممرضة تفهم هذا الخوف وتعرف كيفيـة استخدامه ، وهي تنصح المبرح ان يظل فتى طيبا ويتعاون مع سياسة الادارة التي تهدف الى علاجه وإلا انتهى الى ذلك الجانب ، جانب المزمنين .

في عش الوقواق هذا يهبط راندل باتريك ماكموري ، تقول اضبارته الرسمية ان الدولة (ارسلته من مزرعة سجن بنديلتون لتشخيص حالته وامكانية علاجه. في الخامسة والثلاثين من

عمره . لم يسبق له الزواج ، نال وسام صليب الخدمة في كوريا لتزعمه محاولة ناجحة للفرار من معسكر اعتقال شيوعي . تهمة مخلة بالشرف بعد ذلك لسبب مسلكي ، اعقبها تاريخ حافل من اعمال الشغب والمشاجرات في الشوارع وسلسلة من الاعتقالات بسبب السكر والاعتداء والعربدة وإقلاق الأمن والمقامرة ، واعتقال واحد بتهمة الاغتصاب) .

ويرى فيه الزعيم برومدن راعي بقر قادماً من الغرب الأمريكي الضاري (سار بخطوات طويلة ، طويلة للغاية ، وقد علق انامله في جيوبه . الحديد المثبت في نعل حذائه الطويل يقدح الشرر من الأرض . إنه المقامر المتسكع ثانية .. راعي البقر الخارج من جهاز التلفزيون وهو ينحدر في منتصف الطريق لملاقاة الغريم) .

لقد تآمر ماكموري ضد الدولة ليقنع السلطات انه مختل عقليا فترسله إلى مصح عقلي ليتخلص بالتالي من الأشغال الشاقة في مزرعة السجن وينعم بهناء العيش في المصحة . وهو يجلب الى العش دافع الاستقلال والثقة الذاتية وكره السلطة ، ينشر الصخب والضحكات في ارجاء المصح ، ويخرق سكون الجناح بمصافحة الجميع واطلاق النكات البذئية وترديد اغنيته المفضلة :

أوه .. اهلك لا يحبونني ،
يقولون انني فقير ،
يقولون انني لا استحق دخول بابك ...

يقرع معدته كما يقرع الطبل ويصرخ « ايها الأصحاب ! إنكم لا تشبهون المجانين ابداً » ويواصل اغنيته .

شظف العيش متعتي ونقودي ملكي
ومن لا يحبني فليدعني وشاني ..

ويرفع عقيرته باغنية اخرى كلما مرت به « الممرضة الكبيرة » .

أخذتني إلى مخدعها .
وخف ــ فــ ــ فــ ــ ت عني بمروحتها ..
همست بصوت خافت في اذن أمها :
احب ذلك المقامر ....

قبعة مرخاة على الرأس

ويطرق صغيرة وكبيرة يمضي ماكموري بعيداً في الهزء بالروتين والاجراءات والمواصفات

دراســات

الثابتة ، وفي خرق نظام العنش : قبعته تظل مرخاة على رأسه في الليل والنهار ، يندفع من مكان الى آخر في الجناح مرتديا سرواله القصير المطبوعة عليه حيتان بيضاء نوات اعين حمراء « انها من تلميذة مدرسة داخلية في اوريغون ايها الزعيم . كانت في القسم الأدبي . اعطتني السروال لانها اعتبرتني رمزاً » . يسأل المرضة إن كانت قد فكرت يوماً في قياس المسافة بين الحلمة والحلمة في صدرها الهائل ، وحين يحين دوره في سخرة المراحيض يملأ قصاصات الـورق بالعبارات والنكات البذئية ويضعها على مرأى من عين المرضة حين تمر للتفتيش ، يصخب اثناء اجتماعات العلاج الجماعي ويسخر من كل كبيرة وصغيرة . يبادر الى اعداد قاعة خاصة للعب الورق ثم يسلب الآخرين نقودهم بالاختلاس والقمار . ينظم المرضى في فريق لكرة السلة ويباشر تدريبهم على التسديد والتمرير وفنون اللعبة داخل غرفة المعيشة ويطلق صفارته الحادة طوال النهار . هذه امثلة قليلة مما يسميه جوزيف فالدماير « حرب العصابات » التي يشنها ماكمورفي ضد سلطة المرضة الكبيرة .

الخطوة النوعية التالية يقدم عليها المغامر العابث حين **يخترق الديمقراطية المزيفة** التي كانت المرضة تفرضها قبل مجيئه على النزلاء والمشرفين والاطباء والجناح بأسره . ديمقراطية فرض القرار واخضاعه للنظام الصارم الموضوع سلفاً من المرضة يتجاوزها ماكمورفي حين يدعو للتصويت على قرار يبيح للنزلاء مشاهدة برنامج « المسلسل العالمي » في التلفزيون ، ويبدأ حملة من الدعاية والتكتل والاقناع وكسب الاصوات وحساب الربح والخسارة . ويفوز بالتصويت رغم أنف المرضة ، وليس مصادفة كما سنرى ان يكون الصوت الذي رجح فوزه **صوت الزعيم برومدن .. الأصم الأبكم** ! وتدرك المرضة مخاطر الخروج عن ارادتها فتضع « فيتو » الزاميا على تصويتهم وذلك بقطع التيار الكهربائي عن جهاز التلفزيون ، لكنها تفاجأ بالمرضى الذين عملوا بارشادات ماكمورفي وواصلوا النظر الى الشاشة الفارغة وكأن البرنامج لا يزال معروضاً ، واصلوا ضحكاتهم واستمتاعهم وتعليقاتهم ، الشيء الذي يخرج المرضة عن طورها هذه المرة فيفوز ماكمورفي بالرهان . ويعلق الزعيم برومدن (لو دخل امرؤ ما والقى نظرة على الرجال الذين يشاهدون تلفزيونا فارغا ، وامرأة في الخمسين تصرخ وتصخب وراءهم عن النظام والانضباط وتهدد بالويل والثبور ، **لخيل اليه ان الشلة باكملها شلة مجانين ومعتوهين**) (!!) .

في ذلك كله تتوطد علاقة ماكمورفي بالزعيم برومدن وتتعمق صداقتهما حين **لا يتورع الزعيم عن الاصغاء الى ماكمورفي ومحادثته** ، وهما ما امتنع عن فعلهما طوال إقامته في المصح . يساند الزعيم حرب ماكمورفي ضد المرضة ، ويشارك في تحطيم زجاج لوحة التحكم في مركز المرضات حين يعجز ماكمورفي عن تحطيمه ، ويرجح مشروعه في التصويت حين يدرك شيئا فشيئا ان **الضباب الازرق الكثيف الذي يغطي عالمه ينقشع رويداً رويداً** اثر كل خطوة يخطوها « راعي البقر المقامر » ضد « الائتلاف » .

ويصوت المرضى ثانية لصالح مشروع تقدم به ماكمورفي ، متجاهلا احتجاج المرضة ، لتنظيم رحلة صيد سمك في عرض البحر ترعاها « عمته » وهي عاهرة طيبة القلب اسمها كاندي . والرحلة في تفاصيلها مضحكة للغاية ، لكن الجميع يستريحون ويسترخون ويقضي ماكمورفي سحابة النهار في القارب مع كاندي والدكتور سبايفي الذي عين مشرفا على الرحلة واصطاد السمكة الأكبر وساهم في المرح .

ولا بد من الاشارة هنا إلى ان الدافع المباشر لمسلك ماكمورفي ـ بمعزل عن طبيعته الصاخبة والتهكمية وعشقه للحياة ـ هو مقته وخوفه من السلطة والنظام واحساسه المبكر ان المرضة شكل من اشكال السلطة التي تستهدف قتل حيويته وامتصاص رجولته : (هل تعتقد انها [المرضة] ، تختلس النظر الى بؤبؤ عينيك ؟ كلا ! انها تنظر الى خصيتيك العزيزتين . كلا .. هذه المرضة ليست دجاجة شرسة بل هي من **قاطعي الخصيتين** . لقد رأيت الالاف منهم ، شيوخا وشبابا ، رجالا ونساء . انهم يريدون اضعافك لتبقى على الخط .. لتتبع تعليماتهم ، لتحيا كما يريدون لك ، وافضل الطرق لبلوغ ذلك ، لانضوائك تحت ظلهم ، هي اضعافك بالنيل مما يؤلمك اشد الالم .. **باضعاف حيويتك**) ماكمورفي يدخل العش ليهرب من الاشغال الشاقة ، يعلم المرضى القمار بهدف الفوز بنقودهم. يشن الحرب الضارية لانه راهن المرضى على اثارة حفيظة المرضة واخراجها عن طورها ورزانتها الجليدية ، وهو ما يفوز به حين تصرخ المرضة والمرضى يشاهدون الشاشة الفارغة .

انه يريد اي شيء

طالما بقيت دوافعه في هذه الحدود يظل ماكمورفي بطلا ساحراً خارقا يقبض على زمام الموقف في العش ، المرضة الكبيرة ترى منذ قدومه انه يريد اي شيء : (الراحة والحياة الهانئة مثلا ؛ الشعور بالقوة والاحترام ربما ؛ الكسب المالي .. ربما كل هذه الاشياء مجتمعة) . ولأنها ترس هام في آلة ضخمة تستهدف اخضاع الداخل لمواصفات الخارج فهي تتوقع نهاية ماكمورفي وتنتظر اقترابه من حافة السقوط ، (كلا ، انه ليس رجلا غير عادي . انه ببساطة رجل ولا شيء غير ذلك ، خاضع لكل المخاوف والجبن والطواعية التي يخضع لها امثاله . اذا منح اياما اخرى قليلة لدي شعور قوي انه سيثبت ما أقول ، لنا ولبقية المرضى . إذا ابقيناه في الجناح انا واثقة من أن ثورته ستخمد وسينتهي عصيانه الذاتي الى فراغ وان مريضنا احمر الشعر هذا سيقترف امرأ يقر به كافة المرضى فيفقد احترامهم ..) .

وبالفعل .. يكبر لدى ماكمورفي إحساس المسؤولية عن زملائه الآخرين في العش ، والرغبة ـ أو الحاجة ـ الى حمايتهم وحماية حيويتهم من جشع المرضة ، وينمو هذا الدافع الجديد يبدأ ماكمورفي في فقدان السيطرة على حيويته الخاصة ، يواصل احراج المرضة لزمن طويل رغم كسب الرهان القديم

ومعرفته انها ترخي له العنان تمهيداً لاقتناصه دفعة واحدة . وحين يدفعه الدافع الجديد لمؤازرة زميل له ضد أحد المشرفين تنشب مشاجرة عنيفة فتستخدم المرضة أولى أسلحتها ويرسل ماكموري للعلاج بالصدمة الكهربائية . يتلقى ثلاث صدمات لكنه يواصل تعريضه بالمرضة فيقرصها في ظهرها تارة ويقتحم عليها مركز المرضات تارة اخرى ويقهقه بصوت عال كلما عرف انها تسمعه و (يلح بأن العلاج لم يكن يؤذيه ، يرفض تناول برشامات العلاج ، ولكن كلما نودي عليه بمكبر الصوت ليستعد بعد الافطار للذهاب الى المبنى الأول تنتفض العروق في فكه ويمتقع وجهه ويبدو نحيلا وفزعا) .

ويسأل عنه المرضى بلهفة ، ويسألون الزعيم برومدن فيجيب !!.. يفصح بكل ما يعرفه دون ان يلاحظ أحدهم ان الزعيم الذي عرفوه دائما اصما أبكما ينطق ويصغي كالآخرين تماما ، وهو الموقف الذي يبرر الافتراض بان ماكموري نجح في علاج الزعيم برومدن حين فشل العلم الامريكي . انها معركة الزعيم ايضاً وسنرى فيما بعد كيف سيكون اكثر المشاركين فيها فعالية وعمقا . ويضع المرضى خطة لتهريب ماكموري من المصح لكنه يقهقه قائلا انه ما من داع للسرعة في مغادرة المصح ويذكرهم بالحفلة التي قرر اقامتها على شرف بيلي بيبيت حيث ستتولى « العمة » كاندي كسر « عذريته » وممارسته الجنس للمرة الاولى ، (لا يمكننا ان نخيب امل بيلي ، اليس كذلك يا شباب ؟ ليس حين يوشك على قطف ثمار البهجة . ينبغي ان تكون الحفلة رائعة) ، ويقاوم ماكموري لفرض حد معقول تقف عنده الحفلة لكنها تتجاوز بكثير ما جهد لاجتنابه وتفاديه .

احتجاج عقيم

وينجح كين كيسي في ايضاح مغزى الحفلة : ان شكل الاحتجاج الذي لجأ اليه المرضى – متمثلا بالحفلة وموبقاتها وشططها – لن يعيش طويلا ولن يخدم الصراع . فهو في احسن حالاته احتجاج عقيم ، وفي اسوأها مدمر وقاتل ، وانهم حين يلتزمون به لا يستطيعون تأجيل اندفاعهم نحو المصير ، رغم ان ذلك المصير هو العبث المطلق بحد ذاته .

في مظهرها الخارجي الحفلة انتصار باهر ؛ سكر فيها الجميع وثملوا وابتهجوا واشبعوا رغباتهم لا سيما وان ماكموري استقدم عاهرتين ، واحدة لكسر عذرية بيلي والأخرى لامتاع الآخرين وهو على راسهم . وتبلغ الحفلة الأوج حين تكتشف المرضة الكبيرة في اليوم التالي بيلي بيبيت راقدا في احضان العاهرة وقد « كسر » عذريته وتأتأته ايضا ، وها هو يحاورها بصلابة ويقدم لها « صديقته » ساندي ويدافع عنها . لكنه يسقط ثانية ، وبسرعة ، ويعاود تأتأته وتلعثمه حين تلوح المرضة الكبيرة انها ستطلع امه على الأمر ، فيصرخ من اعماقه « لا .. لا .. لا .. لاحا .. حا .. حاجة الى ذ .. ذ .. ذ .. ذلك » . وحين يقاد الى غرفة اخرى لانتظار الطبيب يعمد بيلي الخائف المرتعد الى وضع حد لحياته بقطع عنقه مستخدما مشرط جراحة

وتوجه الممرضة سلاحها الى ماكمورفي فتدينه بالتسبب في دفع بيلي الى الموت ، ويجد البطل العبثي انه يقف وجها لوجه امام التحدي معلقا بدسورة الزامية بين حدي المهزلة والمأساة . ان انكار او إقرار المسؤولية عن وفاة بيلي هو الجنون بعينه ، ونفي ما صارع لانجازه خلال اسابيع هو اجهاض دام لمعنى موت بيلي ودلالته . حفاظا على رمز الموت ، لا خيار امام ماكمورفي سوى الانتصار،الحرية ، الحياة ؛ ولكن لكي يربح لا بد من الخسارة ، ولكي يتحرر لا بد من تقييد نفسه ، ولكي يحيا لا بد أن يدمر نفسه . البديل الوحيد هو التخلي عن الصراع وهو ما يرفضه ماكمورفي على الفور . ويعلق الزعيم :

(لم نستطع ايقافه لاننا نحن الذين دفعناه . لم تكن الممرضة هي التي تزج به في الصراع ، بل حاجتنا هي التي اجبرته على الخروج من سباته ، يداه تنسحبان عن الكرسي الجلدي وتدفعانه الى الأعلى فيقف كعملاق سينمائي اسطوري يطبق الأوامر التي يمليها عليه أربعون سيداً . نحن الذين دفعناه طوال الاسابيع المنصرمة ، تركناه واقفا فترة طويلة حتى بعد ان خارت قدماه وساقاه ، اسابيع من ابقائه غامزاً ومبتسماً وضاحكاً ومواصلا افعاله حتى بعد فترة طويلة من حرق مرحه بين قطبين كهربائيين) . ويمزق ماكمورفي رداء الممرضة من الامام لكي (تصرخ ثانية حين اندفعت الحلمتان من صدرها واندلقتا الى الخارج ، ضخمتان وأكبر من أن يتصورهما أحد ، دافئتان ورديتان في الضوء) . ثم يدفعها الى الأرض ويزحف فوقها ويدخل أصابعه في عنقها . وقبل ان يستطيع إتمام فعلته يتدخل المشرفون وعناصر الجناح ويجرون ماكمورفي ليدفع ثمن إنتصاره : **الأخصاء العقلي** ، لقد فاز حقاً حين ضحى برجولته واشترى رجولة اغلبية النزلاء . ويبدأ هؤلاء في مغادرة الجناح واحداً إثر الآخر فلا يتبقى منهم عند عودة ماكمورفي سوى ثلاثة . ويعود المغامر لا كما كان في السابق : محمولا على كرسي وقد أصاب الهزال والعجز ذراعيه ، وأصبح وجهه بلون الطباشير فارغاً سوى من الكدمات الوردية حول عينيه ، وهي علامات الاخصاء العقلي .

ولكي لا يظل ماكمورفي علامة على انتصار الممرضة وفزاعة اخرى لمن يقترف اثم الخروج عن نظامها وفلسفتها ، يتخذ الصامت العظيم قراره الاهم في الرواية : ينبغي ان لا ينهزم ماكمورفي ، ولن يخسر بعد الآن سوى حياته ، لن يجبر على دفع الثمن من كرامته ورجولته لشراء حرية النزلاء . وينهي الزعيم برومدن اسطورة ماكمورفي – أو لعله يستكمل تضحيته ، فيخنق ما تبقى منه مكوما في الفراش .

(كان الجسد الهائل الصلب يتمسك بالحياة ، لقد صارع زمنا طويلا ليبقي على رعشة الحياة في جسده ، فتقلب وانتفض وتدفق بكل جوارحه واعضائه . وكان علي اخيراً ان اجثم بكل ثقلي فوقه والوي الساقين المتدافعتين بساقي وأحشر الوسادة في الوجه . جثمت فوق الجسد فترة خيل الي انها دهر طويل حتى سلم الجسد النابض ، حتى هدأ تماماً وارتعش الرعشة الأخيرة) .

ويغادر الزعيم برومدن المصح العقلي الى موطن قبيلته ليعانق في ذاكرته رماد الجبال والغابات والطيور والشلالات ، وليسترجع شجرة الصنوبر الاكثر شموخا فوق الجبـل ، ويردد :

ـ لقد غبت زمناً طويلا ...

مسرح ومصارعة

ولدكين كيسي عام ١٩٣٥ في لاجونتا ـ ولاية كولورادو ـ ثم انتقلت عائلته الى ولاية اوريغون في عمق الغرب الامريكي ، تزوج عام ١٩٥٦ من فاي هاكسبي ، تخرج عام ١٩٥٧ من جامعة اوريغون حيث برز في المسرح والمصارعة . كتب مسرحية جامعية مبكرة اسماها « نهاية الخريف » في عام ١٩٦١ يشهد كيسي حدثين بارزين إثر تعرفه على فيك لوفيل الذي يقنعه بالتطوع في التجارب الرسمية التي اجرتها الدولة على متعاطي المخدرات ، وكان لتلك التجارب ، اثر كبير في قدرته على تصوير باطن المهلوسين والتعبير عن حالاتهم النفسية المختلفة . ثم يقنعه لوفيل بالعمل كمشرف في مصح عقلي في مدينة منيلوبارك .

الحدث الأول تمخض عن كتابته لمقاطع عديدة من روايته تحت تأثير عقار L.S.D. كما أخضع نفسه لعلاج بالصدمة الكهربائية ليتمكن من كتابة المقطع الذي يتحدث عن عودة الزعيم برومدن من « دكان الصدمة » . وكان يكتب كالمجنون تحت تأثير حشائش اللوريدو وحين يصحو يراجع ما كتب ليشطب معظمه ويحتفظ ببعض المقاطع التي احتوت على رؤيا حقيقية كرؤيا الزعيم برومدن حين يحاصره ضبابه الانفصامي الأزرق[٤] .

تأثير الحدث الثاني يوضحه في رسالة مبكرة يعرض فيها نزلاء المصح العقلي الذي عمل فيه والمسلك الغريب لكل منهم ، فيفاجأ القاريء بان كافة الشخصيات الثانوية تقريبا في روايته « طيران فوق عش الوقواق » ـ وبعض الملامح من شخصية برومدن ـ شخصيات حقيقية كانت تقيم في مصح منيلوبارك وعدل ماكموري في اسمائها فقط او اضاف عليها سمات خاصة لا تكاد تنكر . فضل فيك لوفيل يعترف به كيسي في اكثر من مناسبة ، لا سيما وانه اهداه الرواية قائلا : « الى فيك لوفيل الذي اخبرني ، ان لا وجود للتنانين ، ثم قادني الى عرائنها » . وحقاً ... لقد عرفه على علم النفس الفرويدي ، وعلمه بلاغة الحياة وعمقها وغناها في كل زواياها وجوانبها ثم اقنعه بالعيش مع المعتوهين والمجانين والمهلوسين والمخصيين ذهنيا دون ان يدرك انه بذلك يقوده الى عرين التنين .

« طيران فوق عش الوقواق » أثارت جدلا طويلا حادا ، كما أثار مؤلفها جدلا مماثلا بعد اعتقاله مرتين بسبب حيازته المخدرات وفراره الى المكسيك وتصريحاته الغريبة في المقابـلات

الصحفية التي اجريت معه . لقد فرضت الرواية نفسها على المشهد الثقافي الامريكي بصورة غير مالوفة وتوالت تعليقات الأدباء والنقاد والصحف لتشير الى جدة ما قدمه كيسي :

مارك شورر « انجاز باهر عظيم » .
جاك كيرواك « روائي امريكي جديد .. عظيم »
مجلة لايف « واقعية شعرية اخاذة » .
بوسطن ترافيللر « رواية اولى مدهشة » .
هيرالد تريبيون « هي أول رواية ذات قيمة خاصة » .
ساترداي ريفيو « سرده مؤثر يسوق القارىء الى صفه فوراً . أسلوبه متدفق ، التقاطه للشخصيات واضح ومدهش . موهبته وافرة ملموسة . لقد كتب كتاباً هائلا » .

هذا فضلا عن اهم ما كتب عنه على الاطلاق ، وهو كتاب الصحفي الأمريكي الشهير توم وولف « اختبار الحامض الكهربائي المنعش » The Electric-Kool-Aid-Acid test الذي صدر عام ١٩٦٨ ورفع كين كيسي الى مرتبة الكتاب الكلاسيكيين في امريكا وأضاء جانبا مظلماً غامضاً من جوانب الرواية وحياة مؤلفها ، واصبح المرجع الأول – رغم غرابته واسلوبه الفريد – لدراسة كين كيسي .

لماذا اغتالت كنيدي ؟

ولكن ....

بأي معنى يمكن فهم العبارة الغامضة التي قالها كين كيسي جاداً في احدى مقابلاته الصحفية : « **المرضة الكبيرة اغتالت الرئيس كنيدي . ابحثوا عن صورتها في غلاف التايم اذا كنتم لا تصدقونني** » ؟

هل يوحي كيسي ان المصح العقلي في الرواية نموذج مصغر عن العالم خارجه بدلالة اصرار الزعيم برومدن على ان « الائتلاف » يسيطر على الخارج والداخل معاً ، وربط ماكمورفي بين سلطة الممرضة والسلطات في الخارج ؟ وبالتالي ، ما هو الخيار امام اعضاء هذا المجتمع المصغر : الامتثال ، الثورة على « الائتلاف » ام الفرار ؟(٥) .

والشخصيات ...

الطابع المحير لانفصام شخصية الزعيم برومدن والعلاج الجزئي الذي تلقاه على يد ماكمورفي ، وهل نقبل خنقه لماكمورفي على انه انتصار له ضد الممرضة الكبيرة ، ولماذا خرج الزعيم عن صمته الخالد في لحظة حاسمة من الرواية ؟

من جهة اخرى هل يمكن القول ان الممرضة الكبيرة هي بدورها ضحية من نوع مختلف لـ « الائتلاف » كما يفهمها الزعيم وماكمورفي ، وهل سلطتها « سلطة امومية » موازية للسلطة الابوية ، وهل يتضمن نزوعها السلطوي مركباً نفسياً ما له اساس جنسي ؟

هل ماكمورفي راعي بقر من طراز جديد يحل ببلدة فاسدة ليعيد الامور الى نصابها ، هل يتحول بصورة دفاعه عن النزلاء الى مسيح معاصر ، هل هو مجرد بطل عبثي تستضيفه الرواية الامريكية كاستثناء ؟

هل هناك علاقة بين تأتأة بيلي بيبيت وتأتأة بيلي بود في رواية هيرمان ميلفل ؟ هل من معنى في القول ان موت بيبيت يمثل مأساة جديدة للبراءة المحضة ؟

هل تمثل الشخصيات الثانوية الاخرى انماطاً مألوفة في المجتمع الأمريكي (أو الرواية) ؟ هل يعمل نزلاء الجناح في بعض الاحيان وكأنهم جوقة اغريقية تعلق على الحدث ؟[٦] .

والبناء الروائي ...

طبقاً لملاحظة كيسي عن اهمية وجهة النظر في الرواية ، ما هي مزايا وحدود استخدام الزعيم برومدن كبؤرة وعي في عماء المصح ؟ ما هي تأثيرات دراسة المؤلف للدراما دراسة اكاديمية على بعض مقاطع الرواية التي تتسم بمعالجة درامية ؟ هل يستلهم المؤلف في استخدامه للسرد بضمير المتكلم بعض الروايات الأمريكية السابقة مثل « رومانس بليثيديل » لهوثورن — أو « هكبري فين » لمارك توين ، أو « الشمس تشرق ايضا » لهيمنغواي ، او « حين ارقد محتضراً » لوليم فوكنر ، او تيار الوعي في « الصخب والعنف » ؟[٧]. ما هي اوجه التماثل في علاقـة ماكمورفي ، برومدن وعلاقات اخرى ، في روايات امريكية مختلفة ، تنشأ عادة بين رجل ابيض وزميل ملون : ناتي بومبوو ــ انكاس في « آخر الموهيكانيين » ؟ اسماعيل ــ كويكيغ في « موبي ديك » ، هكبري فين ــ الزنجي جيم الخ ... ؟

هذه الاسئلة الهامة والكثير غيرها اجاب عنها العديد من النقاد فكانت الحصيلة جملة من التفسيرات والشروح المتشابكة والمتعارضة ، وسنحاول هنا عرض اهم الآراء اخذين بعـين الاعتبار انها مست جانبا صحيحا من مضمون الرواية كما تميزت برؤيا متماسكة تسوغ الاشارة اليها دون غيرها .

١ ــ الرواية اتجاه عبثي جديد في الأدب الأمريكي :

هذا الرأي قال به جوزيف فالدماير ــ في بحثه الذي اشرنا اليه ــ حين اعتبر ان « عش الوقواق» و« كاتش ــ » هما العملان الوحيدان اللذان نقلا الرواية الأمريكية الى مملكة العبث بعد أن ظلت حكراً على المسرحيين والروائيين الاوروبيين ــ باستثناء البي وكوبت في المسرح الأمريكي .

العالم فيهما يختزل ويعاد بناؤه على أساس عبثي ، ومصير الانسان فيهما محاط بشرط العبث واشتراط النهاية الموغلة في الغرابة . وهروب شخصية رئيسية في كل من الروايتين ليس سوى الاقرار بان الهروب هو الحل الوحيد الممكن للفرار من وضع مبهم ، قسري ، ميؤوس منه . وهو العبث بعينه .

٢ ـ الرواية نمط نثري من افلام رعاة البقر الامريكية :

وقد تبنى هذا الرأي الناقدان جون بارسنيس و ليسلي فيدلر . فالأول رأى ان شخصيات كيسي يمكن تقسيمها وفقاً للتقسيم الاخلاقي التقليدي في فيلم الكاوبوي.قبعة بيضاء (شرف ورجولة) ، قبعة سوداء (نذالة وخسة) ، قبعة رمادية (حالة وسط بين النذالة والشرف) وعاهرة طيبة القلب لاستكمال الصورة . وهكذا فان برومدن قبعة بيضاء والصبيان السود المشرفون على الجناح قبعات سوداء بينما الدكتور سبايفي قبعة رمادية(٨) .

أما الثاني ـ وهو من اكبر النقاد الامريكيين ـ فقد اعتبر الرواية « غرباً امريكياً جديداً ... غرب الجنون » وقال « ليس الجميع مستعدين لالتزام نهائي بالغرب الامريكي الجديد عبر الاختلال العقلي ؛ غير ان ما يشبه السياحة في عالم الجنون متاح امام من يرغب منا في الهجرة الدائمة عن عالم العقل ووسيلة سفر وهي المخدرات والعقاقير ».ولقد برهن كيسي في روايته ان « الانتقال من التفكير في الغرب كجنون الى اعتبار ان الجنون هو الغرب الحقيقي كان مجرد خطوة ، لكن سنوات طويلة ممضة من منتصف القرن الخامس عشر الى منتصف القرن العشرين انصرمت قبل ادراك ضرورة اتخاذ تلك الخطوة »(٩) .

٣ ـ الرواية مسلسل هزلي من نوع مختلف :

لقد دافع تيري شيروود عن رأيه في مناسبات عدة ، وضرب امثلة وافرة من داخل الرواية في محاولة دائبة لاثبات تأثر « عش الوقواق » بالمسلسلات الهزلية الشائعة في امريكا مثل « لونغ رينجرز » و« فلاش غوردون » و« كابتن مارفيل » . في احدى مقالاته يوضح ان هاردنغ طلب ايقاظه من النوم لنجدة ماكموري قائلا (اتمنى لو وقفت هناك في النافذة ومعي رصاصة فضية وسألت : من كان ذاك الذي قنّع الانسان ؟) وهي اشارة واضحة الى رصاصة لونغ رينجرز الفضية التي تطهر المدينة من الشرور . كما يقتبس وصف برومدن للنزلاء على انهم (اشبه بعالم كرتوني ، حيث الشخوص مسطحة ومخططة بالاسود ، تتقافز في قصة محكمة كان يمكن لها ان تكون مضحكة لولا ان شخصياتها الكرتونية بشر حقيقيون) . ويستخلص شيروود ان كيسي عايش في طفولته كتب الادب الشعبي وشخصيات سوبرمان وفلاش غوردون والرجل المطاطي ، وظل تأثيرها يرافقه في سنوات الجامعة والتجوال في بيري لين ومرحلة كتابة « عش الوقواق »(١٠) . وكان محتماً بالتالي ان تقبع في زاوية من خياله حين رسم شخصياته .

ومن الجدير بالذكر ان توم وولف يؤكد على هذه الفكرة الاخيرة في كتابه عن كيسي .

٤ ــ الرواية بورنو ــ سياسية :

وهو الرأي الذي طرحه روبرت بويرز حين شرح امتزاج النص البورنوغرافي (الداعر والفاضح) بالموقف السياسي والاجتماعي في رواية كيسي . والنقاط التي يثيرها تتلخص في ان ماكمورفي يعتبر نفسه وزملاءه في المصح ضحايا للنساء اللواتي يبغين القضاء على حيوية الرجل ، انهم ضحايا « السلطة الامومية » والمجتمع المشبع بالخصال الانثوية.والظاهرة البورنو ــ سياسية « تركز اساسا على مخيلة بضعة آلاف من الناس معظمهم من اليافعين الذين يعبرون عن سلوك هيستيري وادعاء الدفاع عن قضايا غير جماهيرية يمكن منطقيا اعتبارها مضادة للسياسة رغم تظاهرها بالعكس »(١١) . كما يوضح بويرز ان الرواية تحاول حصر اسباب الانحدار وحالات الجنون والعصاب في المجتمع الغربي في سبب واحد هو كبح جماح الجنس ، وان كيسي يؤمن ان مصدر الرعب والسلبية هو جنسي بمعنى ما ، وان تحرير الطاقات الجنسية سيتيح للرجال قدرة اكبر على ادراك مصائرهم ، ولهذا فهو يمزق رداء الممرضة لتكشف عري ثدييها ، ثم يحاول اغتصابها .

□ □ □

مهما تعددت الاراء يبقى واضحاً كل الوضوح ان « طيران فوق عش الوقواق » وفقت في ادانة المجتمع الامريكي المعاصر واستكشافها لنوع آليات القمع المحكمة المقنعة التي تستخدمها مؤسسات السلطة ، وتجهد لمد نفوذها على جسد الحياة اليومية وذلك في شريحة واحدة من تلك المؤسسات(١٢) .

ولا بد اخيراً من قول كلمة حول الترجمة ، لقد كنت دائماً اتهيب عملين روائيين اثنين : « يوليسيس » جيمس جويس و« طيران فوق عش الوقواق » كين كيسي . وكانت المغامرة اللغوية الفذة هي القاسم المشترك بين العملين ، ولكن بصورة مختلفة : في العمل الاول تلتحم اللغة بنسج الشخصية وبالبناء المعماري للرواية وتشكل بعداً تقنياً اساسيا لا يمكن بحال من الاحوال اجتزاؤه او اختزاله او تعديله تعديل الحد الادنى ، في إطار من السياقات المعقدة التي لا تقيم وزنا كبيرا للحدود النحوية او القيود المورفولوجية ، فتختلط حروف الكلمات المستقلة وتندمج عشرات الكلمات في بنى جديدة هائلة الصعوبة .

العمل الثاني تظل اللغة ملتحمة بنسج الشخصية ولكن باتجاه البساطة ، البساطـة المتناهية التي تتدرج من سياق الحوار العامي بجلافته وخشونته ومرونته وتحرره من القاعدة

ومحدودية الفاظه واشتقاقاته ، الى شاعرية اللغة العامية بدفئها وايحائيتها العالية وشحنتها اللامحدودة من الدلالات والمضامين التي تمزج المأساة بالمهزلة والحزن بالغبطة المطلقة في مفردة مشتركة واحدة ، لتدخل اخيراً في تركيب ثالث يصهر جلافة العامية بشاعريتها فتصاغ الجملة المتناهية البساطة ، المتناهية العمق ـ المتناهية الصعوبة ، السهل الممتنع جدا بمعنى ما .

رواية كين كيسي ينقلها الزعيم برومدن الذي قرر مواجهة اغتراب العالم عنه بادعاء الصمم والبكم ، فلم تعد المفردات عنده وسائط اتصال بمن حوله بل اوعية يحقق فيها مشاعره واحاسيسه ورؤاه عن الجناح والمستشفى و« الائتلاف » والعالم . لفئة لا يقيدها زمن او قاعدة ، فهو لا يلتزم في سرده لما يجري في العالم بالقواعد التي يلتزم بها البشر في استخدامهم اللغة وسيطا للاتصال الاجتماعي : تسيل افكاره متحررة من كل القيود ، تبدأ جملته في الزمن الماضي البسيط لكنه يجبرها على العودة الى الزمن الحاضر الذي يفضله ويستخدمه بصرف النظر عن منحى وقوع الزمن ، الضمائر لا تحدها صيغتا المفرد والجمع فهي محسوسة في ذهنه المتقد الصامت وهو يكتفي عند نقلها بحجم احساسه بها ، قاموسه متشابه ضيق لكنه يفككه ويعيد تركيبه في كل مرة ليعطي سياقات غامضة ، غريبة ، شديدة السهولة .

ولا يقتصر الامر على قيام « الزعيم برومدن » بنقل العالم الينا باوعيته اللغوية الخاصة ، فهو لسان حال الجميع ، ومن خلاله نقرأ لغة « ماكمورفي » المحشوة بالجلافة والسباب المكشوفة والمفردات العامية الخاصة بلهجة واحدة دون غيرها من قاموس العامية الاميركية ؛ نقرأ لغة « هاردنغ » المتكلفة ذات الكلمات الكبيرة الطنانة والمصطلحات الفلسفية ، لغة « الكولونيل ماتيرسون » و« سكانلون » و ... غيرهم .. لغة المرض والاعياء والخصوصية لغة بيللي بيبيث التي تكتب كما تسمع ، تلعثم وتأتأة واضطراب وخوف عارم لغة « الممرضة الكبيرة » الصارمة والصلبة والسلطوية والمناورة ،... الخ كل هذه اللغات تحتفظ بهويتها في اطار الشخص الذي ينطقها ، وتفقد هويتها في اطار الزعيم الذي ينقلها .

ولقد قمنا بخيارين حاسمين وافق المؤلف عليهما في رسالة شخصية :

١ ـ ترجمنا الاجزاء المغرقة في عاميتها الى فصحى بسيطة ، او معتدلة في اقصى الحالات ، وكان هذا الخيار قائماً على قناعات ذاتية يطول شرحها ولا مجال لتناولها في مقدمة كهذه باعتبارها قضية عامة شائكة ولا تخص ترجمة هذا العمل او ذاك .

٢ ـ تصرفنا في بعض المقاطع العسيرة على النقل الى اللغة العربية كما هي في النص الانجليزي ـ لكي لا نضطر الى حذفها او اعادة صياغتها لغوياً فتبدو ناشزة عن اسلوب الرواية . تلك المقاطع تنحصر اساسا في بعض رؤى الزعيم « برومدن » خلال حالات ضياعه في الضباب واسترجاعه لذكريات طفولته ، وبعض المفردات التي يستخدمها « ماكورفي » و« جورج » في مواقف خاصة . ●

إشارات

1- Marcus cunliffe, **The literature of the United States** ; penguine, 1967, p. 342.

2- Ken Kesey, **One flew Over the cuckoo's Nest** ; london, pan Books (picador Books), 1973.

3- Joseph J, waldmeir, **Two novelists of the Absurd : Heller and Kesey** ; Wisconsin studies in contemporary literature, V, 3 (1964)

وقد قدم فالدماير بحثه في ندوة ادبية عقدت في هليسنكي في ربيع ١٩٦٤ . وهو يحاول في وصفه لشخصية برومدن ان يظهر الطابع العبثي في الرواية

4- Tom Wolfe, **the Electric kool-Aid Acid test** ; strauss and Giroux, Inc, 1968.

5- John C. Pratt, **One flew Over the Cuckoo's Nest** penguine, 1977, p.p. 501-502.

6- Ibid ; p. 554

7- Ibid ; p. 556.

8- John Barsness, **Ken kesey : the hero in Modern Dress** ; Bulletin of Rocky Mountain Modern language A ssociation ; XX111, 1 (March 1969) ، 33.

9- Leslie A. Fiedler, **The return of the vanishing A merican** ; Steine and Day publishers, 1968.

10- Terry G. Sherwood, **One flew Over the cuckoo's Nest and the Comic Strip** ; Critique X111, 1 (1971), 102,

11- Robert Boyers, **Attitudes toward Sex in American High Culture** ; The Annals of the American A cademy of political and social sciences, 376 (March, 1968) ، 47.

(١٢) ـ نعكف الآن على نقل الرواية الى اللغة العربية ، ورغم ادراكنا للمصاعب الجمة التي تعترض مهمتنا ، والتي تبدأ من نص الرواية المعقد ولغتها العامية والمكشوفة احيانا ، ولا تنتهي عند نشرها واستقبالها وفهمها ـ فاننا نؤمن بضرورة اطلاع القارىء العربي عليها . هذه الضرورة هي دافعنا الاولى الذي يحثنا ، ويذلل المصاعب .

كتبت اسمك... ايتها الحرية

نقلها الى العربية
جاك الاسود

جورج جان شاعر فرنسّي ولد في بيزانسون عام ١٩٢٠ (جيل ايف بونفوا) . له « الكلمات فيما بينهـا » (١٩٦٩) « كلام في الفـخ » (١٩٧١) « كلمات السر » (١٩٧٢) « في سبيل التّسمية » او « الكلمات المفقودة » (١٩٧٢) ودراسة تعليمية بعنوان « الشعر » (١٩٦٦) . وقد قام مؤخرا باختيار حوالي مائة قصيدة من مختلف الشعراء الفرنسيينّ او الذّين كتبوا بالفرنسية . قصائد تحكي كلها عن الحرية ، الحرية حلما ، الحريّة واقعا ، الحريّة ـ لأي شيء ؟ الحريّة ـ من أي شيء ؟ الحريّة ـ سعادتنا بها ، الحريّة ـ نضالنا لها . وقد اخترنا ما تيسر من هذه الأشعار ننقله الى قرائنا بالعربية . واذا حق لنا ان نهـدي مساحة الحلم هذه الى أحد ، فانّنا نهديها الى شعرائنا الذين حرموا من الحريّة في أكثر من بلد عربي ، وليعذرونا . انها أشعار . مجرد أشعار .

(الكتاب صادر عن دار غاليمار الفرنسيّة . وهو يغطّي او بالأحرى يحاول ان يغطّي كل أشكال التعرض لهذا الموضوع : من النضال الى العبادة الى الاباحية) .

من المختارات :
(حسب الترتيب الأبجدي لأسماء الشعراء) :

غيوم أبولينير (Guillaume Apollinaire) :

شاعر فرنسي ولد في روما عام ١٨٨٠ وتوفيّ في باريس عام ١٩١٨ . أهم أعماله المعروفة « كحول » (١٩١٣) ، « رسامات » (كاليغرام) ـ ١٩١٨ ، « يوجد » (١٩٢٥) «قصائد الى لو» (١٩٥٥) . . . المقاطع التي ننقلها في ما يلي مأخوذه من قصيدة للشاعر مكتوبة في أيلـول عام

١٩١١ ، ومنشورة ضمن مجموعة « كحول » .

ألسماء الزرقاء كالسّلاسل

في حفرة ، كالدبّ
أتمشّى كلّ صباح
دوروا ،دوروا ، دوروا ، على الدوام
والسماء زرقاء مثل السّلاسل
في حفرة ، كالدبّ
كلّ صباح أتمشى

* * *

كم أتضجّر بين هذه الجدران العارية تماما
والمدهونة بألوان شاحبة
ذبابة على الورقة بخطى دقيقة
تعبر أسطري المتفاوتة

* * *

على مهل فليمّر الزّمن
كما يمرّ الدّفن
ستبكي السّاعةَ التي تُبكيْك
وتمرّ بأسرع مما يجب
كما تمرّ كل الساعات

* * *

أسمع أصوات المدينة
وسجينا بلا أفق
لا أرى الا سماء معادية
وجدران سجني العارية

لوي اراغون (Louis Aragon) :

شاعر وروائي وصحافي فرنسّي ولد في باريس عام ١٨٩٧ . أسس مجلّة « ليتيراتور » (أدب) عام ١٩١٩ بالاشتراك مع أندريه بروتون وفيليب سوبو . ومن ثمّ انضمّ بول ايليار الى هذه الجماعة التي كانت قريبة الى الحركة الدادائيّة ، وما لبث هؤلاء الشّعراء ان انفصلوا عن الحركة الدادائيّة عام ١٩٢١ ليؤسسوا « المجلة السريالية » عام ١٩٢٣ .

عام ١٩٢٧ انضمّ اراغون الى الحزب الشيوعي . أزداد حماسةً ، بفعل علاقته بالسا تريوليه ، أخت صديقة ماياكوفسكي .

زار الاتحاد السوفياتي ثلاث مرات (١٩٣٠ - ١٩٣١ - ١٩٣٢) ، وكتب شعرا لتخليد ذكرى بناء الاشتراكيّة في الاتحاد السوفياتي . وقرر ان يطبّق مبادىء الواقعيّة الاشتراكية في مشروع روائي ضخم (الشيوعيون - خمسة مجلدات . .) وقد أصبح اراغون عضوا في اللجنة المركزيّة للحزب الشيوعي عام ١٩٥٤ . . .

كتابه « مجنون السا » (١٩٦٣) الذي يتمثّل فيه مجنونَ ليلى قيسا بنَ الملوّح ، سيصدر قريبا في ترجمة عربية .

موشّح الرجل الذي غنّى تحت التّعذيب :

الى غابرييل بيري

اذا كان عليّ ان أقطع ثانية
هذه الدرب فسأقطعها
يطلع صوت من القيود
يحكي عن الأيّام المقبلة

يقال أنّه في زنزانته
تلك الليّلة أسرّ له
رجلان : تراجع
هل سئمت هذه الحياة

ستستطيع ان تعيش ان تعيش
ان تعيش مثلنا
قل الكلمة التّي تحررك
وسوف تستطيع ان تعيش راكعا .

واذا كان عليّ ان أقطع ثانية
هذه الدرب فسأقطعها
الصوت الطالع من القيود
يحكي لأجل الأيام المقبلة

ان هي الا كلمة ويذعن الباب
ينفتح وتخرج ان هي الاّ كلمة
ويفكّ السّحر عن الجلاّد
يا سمسم وانتهت آلامك

ان هي إلاّ كلمة ان هي إلاّ كذبة
فيتغيرّ مصيرك
فكّر ، فكّر ، فكّر ، فكّر .
في عذوبة صباحاتك

واذا كان عليّ أن أقطع ثانية
هذه الدرب فسأقطعها
الصّوت الطّالع من القيود
يتحدّث الى رجال الغد

قلت ما يمكن قوله
مثل الملك هنري
حصانا مقابل امبراطوريّتي
قدّاسا لأجل باريس

لا فائدة فليذهبوا اذاً
دمه يتصبّب عليه

تلك كانت ورقته الأخيرة
له الهلاك بريئا !

واذا كان عليّ أن أقطع ثانية
هذه الدرب فسأقطعها
ألصوت الطّالع من القيود
يقول انّي سأقطعها غداً

أموت وتبقى فرنسا
حبي ورفضي
يا أصدقائي اذا قضيت
ستعرفون لماذا

جاؤوا ليأخذوه
كانوا يتكلّمون بالألمانيّة
ويترجم أحدهم : هل تريد أن تستسلم
فيكرّر في هدوء .

واذا كان عليّ أن أقطع ثانية
هذه الدّرب فسأقطعها
ومثقلا بالقيود تحت ضرباتكم
فلتغنّ الأيّام المقبلة

وكان يغنّي تحت الرّصاص
كلمات Sanglont est levé
وبالرّشق الثّاني
كان عليه ان ينهي الأغنية

فصعدت على شفتيه
أغنية فرنسيّة أخرى
متمّمة المارسيّيز
للبشريّة جمعاء .

***

غابر يال أوديسيو (Gabriel Audisio) :
من شعراء المقاومة الفرنسية أبّان الحرب العالميّة الثّانية . يكتب في مجلّة « دفاتر الجنوب » .

فوق السّطح :

(كنت أفهم صمت الأثير
وكلمات البشر لم أكن لأفهمها)
هلدرلن

كنت أفهم كلمات البشر ، لم أكن
أبدا أحتاج الى الانصات للفضاء
لكي أسمع القلب السّحيق ، الصّوت الحاضر .
كم كان سهلا ان يُعَاشَ ، الكونُ !
ولكن كم هي أكبر الزنزانة العشواء !
والقسوة التّي تلزمني اليوم فيها وحدتي
ترصدني للغياب ، لصممه الثقيل
ما عاد هناك كيان ، كل الكلمات ارتهنت ،
في صحراء الزّمن الّتي تملأ شراييني
أنصت للصّمت وأفهم الآلهة .
ساميةً حيث الحرّيةُ ، قاسيةً في الزّنزانات ،
أيتها الوحدة ، يا عسلي ، كم كنت مرّة
بين الجدران حيث قلوبنا المجنونة تلتطم بدمها
أتأمل في الأبرياء ذوي العماء المسكين
يتحدّثون عن العقل منتصرا تحت كل قطب .

لا فكر من دونك يا أمّنا الحريّة !

بول ايليار (Paul Eluard) :

اسمه في الأصل أوجين غريندل (١٨٩٥ ـ ١٩٥٢) كان في الحرب العالميّة الأولى داعية سلام (أشعار من أجل السّلام ـ ١٩١٨) . وعلى أثر انتهاء الحرب التقى اراغون وبروتون وتزارا (١٩٢٠) وشارك في نشاطات الحركة الدّادائيّة (الحيوانات وناسها ـ ١٩٢١) ومن ثم شارك في السريالية لمدة اطول (الموت من عدم الموت ١٩٢٤) ، وفي عام ١٩٢٩ التقى ماريا بينز (ناش) المرأة التي كانت مصدر وحي له حتى بعد وفاتها . واهم دواوين تلك الفترة : عاصمة الالم (١٩٢٦) « الحب الشعر » (١٩٢٩) « الحياة المباشرة » (١٩٣٢) . وفي عام ١٩٢٦ التحق ايليار بالحزب الشيوعي ولعب دورا بارزا في النضال ضد الفاشية ، فأعلن تأييده للجمهوريين في الحرب الاسبانية . (قصيدة انتصار غرنيكا على سبيل المثال ـ ١٩٣٨) وقد شهدت هذه المرحلة ابتعاد ايليار ، لكي لا نقول انفصاله عن السريالية كحركة ، ثم كاتجاه . وكان طموحه ان يكتب صفاءه الفردي العميق ، و « السهل » بلغة تصل الى « الجميع » .

يا حريّة :

على دفاتري المدرسيّة
على مقرئي والشّجر
على الرّمل والثّلج
أكتب اسمك

على كلّ صفحة قرئت
على كل صفحة بيضاء
حجرا أو دما ، ورقا أو رمادا
أكتب اسمك

على الصّور المذهبّة
على أسلحة المقاتلين
على تاج الملوك

أكتب اسمك

على الصحراء والأدغال
على الأعشاش والوزّال
على صدى طفولتي
أكتب اسمك

على مفاتن الليّالي
وخبز النهارات الأبيض
على الفصول المخطوبة
أكتب اسمك

على خرق لي من اللازورد
على المستنقع شمسا آسنة
على البحيرة قمرا حيّا
أكتب اسمك

على الحقول ، على الأفق
على أجنحة الطير
على طاحونة الظّلال
أكتب اسمك

على كلّ نفحة فجر
على البحر ، على المراكب
على الجبل المعتوه
أكتب اسمك

على رغوة الغيم

على عرق العاصفة
على المطر الكثيف بلا طعم
أكتب اسمك

على الأشكال المتلألئة
على أجراس الألوان
على الحقيقة الفيزيائيّة
أكتب اسمك

على الشّعاب ، تستفيق
على الدّروب ، تنتشر
على السّاحات ، تزدحم
أكتب اسمك

على الضّوء الذّي يشتعل
على الضوء الذي ينطفيء
على دياري وقد التأمت
أكتب اسمك

على الثّمرة نصفين
ثمرة المرآة وغرفتي
على سريري محارةً فارغةً
أكتب اسمك

على كلبي النّهم الحنون
على أذنيه المشرئبّتين
على قائمته الخرقاء
أكتب اسمك

على لوح بابي
على الأشياء الأليفة
على دفقة النار المباركة
أكتب اسمك

على كلّ جسد يعطي
على جبين أصدقائي
على كلّ يد تمدّ
أكتب اسمك

على نافذة المفاجآت
على الشّفاه المرهفة
أعلى وأعلى من الصّمت
أكتب اسمك

على ملاجئي الخراب
على مناراتي الركام
على جدران سأمي
أكتب اسمك

على الغياب ولا رغبة
على الوحدة العارية
على ادراج موتي
أكتب اسمك

على الصّحّة العائدة
على الخطر الزّائل

على أمل دون ذكرى
أكتب اسمك

بقوّة كلمة
أبدأ حياتي من جديد
فأنا ولدت لأعرفك
لأسمّيك

يا حريّة .

***

بيار ايمانويل (Pierre Emmannuel) :
اسمه في الأصل نويل ماثيو . ولد عام ١٩١٦. وهو من رموز شعر المقاومة الفرنسيّة (أيام غضب ، معارك مع المدافعين عنك ١٩٤٢ ؛ الحريّة تقود خطانا ١٩٤٥) . من مصادر تأثره التّوراة (سدوم - ١٩٤٤ ، و« بابل » - ١٩٥٢) وكذلك الأنجيل (« الولادة الثانية » - ١٩٦٣) قبل في الأكاديمية الفرنسيّة عام ١٩٦٨ ولكنّه ما لبث ان استقال منها سنة ١٩٧٥ .

الشارع والتّحرير : من سجني أسمع
النّشيد الآتي من الشّوارع
أشرئب وأسمع
الأصوات وهي تقترب

لفرط ما كنت أشرئب
بليت قيودي
وعما قريب تتحطّم
في يوم (يجب انتظاره)

يتردّد فيه صدى

الأناشيد والخطى على الأبواب :
عندئذ ينفتح السّجن
لأنّ منعته زائفة

***

جاك بريفير (١٩٠٠ - ١٩٧٧) :
لعلّه اكثر الشّعراء شعبية في هذا العصر . فقد طبع من ديوانه الأوّل « كلمات » (١٩٤٧) أكثر من مليون نسخة .

صفحة كتابة : ٢ + ٢ = ٤
٤ + ٤ = ٨
٨ + ٨ = ١٦
أعيدوا : قال المعلّم
٢ + ٢ = ٤
٤ + ٤ = ٨
٨ + ٨ = ١٦
ولكن ها هو « طير القيثارة »
يمرّ في السّماء
ألولد يراه
ألولد يسمعه
ألولد يناديه :
أنقذني
العب معي
يا عصفور !
عندئذ ينزل العصفور
ويلعب مع الولد
٢ + ٢ = ٤

أعيدوا : قال المعلّم
والولد يلعب
والعصفور يلعب معه . .
٤ + ٤ = ٨
٨ + ٨ = ١٦
و ١٦ + ١٦ كم تساوي ؟
ستّ عشرة وستّ عشرة لا يعملون شيئا
وخصوصا لا يعملون اثنين وثلاثين
على كل حال
بل يذهبون .
وخبأ الولد العصفور
في مقرئه
وجميع الأولاد
سمعوا أغنيته
وجميع الأولاد
سمعوا الموسيقى
وذهبت ٨ + ٨ بدورها
و٤ + ٤ ، و٢ + ٢
بدورها « حلت عنهم »
و١ + ١ لا يعملان لا واحدا ولا اثنين
١ + ١ يذهبان كذلك .
و« عصفور القيثارة » يعزف
والولد يغنّي
والأستاذ يصرخ :
متى تنتهون من التّهريج !
لكنّ الأولاد الباقين جميعهم
يسمعون الموسيقى

وحيطان الصّف
تنهار في هدوء
وزجاج النّوافذ يرجع رملا
والحبر يرجع ماء
والمقارىء ترجع أشجارا
والطّبشورة ترجع شطّا صخريا
ومسكة الرّيشة ترجع عصفورا .

***

ميشال بوتور (Michel Butor) :

أديب فرنسي ولد عام ١٩٢٦ . علّم الفلسفة في انكلترة واليونان ومصر والولايات المتحدة الاميركيّة . ولكن نجاح روايته « التّحول » (١٩٥٧) أتاح له ان يكرّس حياته للأدب . وهو مقتنع بأنّ الرواية تتطوّر ببطء شديد ، ولكن بشكل حتميّ (. . .) نحو نوع جديد من الشّعر ملحميّ وتعليميّ في آن . « والمقطع الذّي اختاره الكتاب مأخوذ من « قصيدة مكتوبة في مصر » . ومصر في نظر الغرب هي « البلد الذّي يحكمه الموتى » . بلد الشّعب الذّي قضى حياته في بناء القبور ! حيث همّ الانسان وهو يمشي الى الأمام ان يتّحد بالعين المفتوحة وراءه . . والتّي تصنع انقسامه وخوفه . . حيث يتقدّم الانسان الى موته وموته وراءه . .

حتّى أهالي البلد
كانوا هنا غرباء
ولكنّهم كانوا جميعا مسحورين
ولم يكونوا قادرين ان يصمّموا على مغادرة
عذوبة هذا المنفى
ان يحطّوا الرّحال أخيرا في أرض
يكون المرء فيها متماسكا وسيّدا
على طبيعة صديقة
فانّ الوحشيّة المعطاء
للسّاعات التي تزلّ

لشذرات العذوبة
المفقودة في الاختناق
وشبح فواكه الصيّف
كانت تحجزهم في الأسر
رغم شكواهم الدائمة
ومنذ البداية
كانوا يعيشون هكذا
زائلين
ثابتين
تداعبهم وتغريهم
أمواج التّاريخ
لم يكونوا متجذّرين
بل مثقلين
وأكثر حركاتهم اراديّة
تتوصّل نوعا ما الى ان تدحرجهم
وتقلّبهم
لكنّها لا تنجح في جعلهم يبحرون
ويغزون الزّمان .

***

بيار جان جوف (Pierre Jean Jouve)

أحد أكبر الشّعراء الفرنسيين الذين عرفوا في بدايات القرن العشرين (١٨٨٧ - ١٩٧٦) . الشّعر عنده فعل معرفة ، مؤلم ، ولكن محرّر . تأثّر بعلم النّفس التّحليليّ وبآثار المتصوّفين المسيحيين . أشهر أعماله شعراً « عرس » (١٩٣١) ، « عرق من دم » (١٩٣٣) ، « مجد » (١٩٤٢) ، « عذراء باريس » (١٩٤٤) ، نشيد (١٩٤٧) . . .

السّجن :

كان هناك رجل مسجون
ينوء تحت فظاظة الجدران

يريد ان يمحوها يريد ان ينساها
فتطالعه الجدران بكابوس الأشياء
تجيئه الجدران بمسوخ ماضيه من كلّ نوع
يريد ان يطوّعها فتصرخ كالبهائم
وتدنو
وتخاطبه
قريبا لن يظلّ له الاّ مجال جسده
كفنا حجريّا
وبعدئذٍ تفجّر جسمه ، ثمّ قلب جسمه ـ

فجأة ظهر ملاك ، وباعد الأسوار
فتراءت الشّمس ، والعالم اللاّمتناهي .

***

جاك دوبن (Jacques Dupin) :

شاعر فرنسي كبير ، وناقد تشكيلي كبير ، ولد في الرّابع من آذار عام ١٩٢٧ . شارك مع غيتان بيكون وايف بونفوا واندريه دو بوشيه ولوي رنيه دي فوريه في تأسيس مجلّة ليفيمير (١٩٦٧ ـ ١٩٧٢) .

السّجين :

أيتها الأرض المحتضَنَة ، الأرض الصّلدة
أشاركك ماء الجرّة المبرّد
هواء السّياج والفراش الحقير .
نشيد التّمرّد ما زال
وحده يثقل بباقاتك
النّشيد الذي هو نفسه منجل باقاته .

من ثغرة في الجدار
ندى غصن وحيد

سيردّ لنا كلّ الفضاء الحيّ

أيتها النّجوم
لو تشدّين الى الطّرف الآخر .

***

بيار ريفردي (Pierre Reverdy) :

أول السرياليين قبل الأسم . (١٨٨٩ ـ ١٩٦٠) . لكن يميّزه صفاء الشّكل والهم الميتافيزيقي . . من أعماله « الكوة البيضوية » (١٩١٦) ، « القيثارة النّائمة » (١٩١٩) ، مهبّات الرّيح (١٩٢٩) ، « معظم الوقت » (١٩٤٥) « نشيد الاموات » (١٩٤٨) . .

الشراهات السرّية :

الأشنة الطّويلة المتحركة والمرنة
مع مجرى المياه
النفس الرخوة المائلة الطيّعة في التّيار
وفيّة للنّجاح الذي ،
من ضفة الى اخرى من الرابطات والأحزاب ،
يموّج الأبرة نحو الشمال
نحو الجماهير
في المد الذي يستدل بالليل
ربيع الكلمات المتلألئة على لحاظ الرّيش
شفاه جافّة تتدلىّ كالعناقيد من كل الاسماء
حينما ينحسر النّسغ الى القلب في حالة الضّيق
فالقلب يتبع المجرى
يتبع الزّمن
يمشي على الفاضي
يذكي النّجاح ذا الجناحين الشّفّافين
ويستعيد الأثر عند المنعطف

أخفض ما تكون الشّمس ، أكبر ما يكون الظّل
هذا الظّل المفصول عن عبء قيمته
الظل الذي لم يعد له شكلك
اسمك
جوابك
القامة الممدّدة التي تزحف
وتمتدّ على طول الزّوايا التّي لا بصيص لها
أماسٍ طوال
مبائس خرساء
أغنيات بطيئة فوق الحدّ
النفس قصير
والمصباح مرّ
والمصارع يلهث طوال النّهار
لا يفكّر الاّ في الوصفة
في أولئك الذين يتبعونه على مدى أسيجة العالم السّفلي

حيث يكون المرء متحرراً من العطش
حرّا في ان يعتقد العكس
حرّا في ان يذهب فلا يعود
حرّا في ان يتكلّم فلا يقول شيئا
وحرّا في ان يحب دون ان يختار
أعني مدرج طيران الكذبة
الذّي تنطلق منه الابرة الملهبة الأبرع
في استعادة الخيط الذي ينسج النور.

أكتاف بلا عرض
صدر متلف
أشنة طويلة منصوبة على مجرى المجد

نفس مسطّحة ينعكس عليها لهب النّجاح .

***

ألبرتين سارازين (Albertine Sarrazin) :

ولدت في الجزائر (١٩٣٧ ـ ١٩٦٧) قضت ثمانية من هذه الأعوام الثّلاثين في السّجن ؛ أهم اعمالها روايتان : « الكاحل » (١٩٦٥) ـ حين هربت من السّجن للمرّة الأولى كسرت كاحلها فحماها جوليان سارازين وأعطاها اسمه . ثم « الفرار » (١٩٦٦) ـ السجن ثانية . ومن قصائد السّجن :

مرّت شهور وأنا أسمع
الليل ونصف الليل يهبطان
والشاحناتِ
تنهب الطريق
والنّائمة السّعيدة تشخر
والدّودَ يأكل السّجن
الربيع الصيف الخريف الشتاء
لا تهدهد لي أي أغنية لأنام
فانّني بلا فائدة ، وجميلة
في هذا التّخت حيث لا يكون المرء الاّ وحيدا
سئمت من بشرتي التي لا تفوح
ويملأها هذا الظّلام المرير شحوبا
والليل صرير وتفتّت أشياء
عبر البلاطة التّي كسرت
حيث يغور هواء الماضي
مزوبعا في ألف وضع
أنه الشرّشف الرّطيب ، الرّسم الباهت
متقنا على الحيطان صورة المذبح
أنّه صوت الأم ذات مساء

يصرخ المرء فيه وسط الحمىّ
اللعبة الكبرى ، لعبة العشيق والعشيقة
كانت أسوأ بكثير من ذلك .
أنّه هو رغم ذلك هو من يبقى هنا
لأنّني عارية ، ولا أُداعب
لكن أريد أن أنام ، هذا يلغي
ما سبق . آه ، أن أهرب
بين الخشخاش ، أن لا أعود أعدّ
الخطى بين زنزانة وأخرى .

***

جول سوبر فييل (Jules Supervielle) :
شاعر من فرنسا ومن الأورغواي (يحمل الجنسيّتين) ، ولد في مونتيفيديو (١٨٨٤ ـ ١٩٦٦) شاعر وروائي وكاتب مسرحيّ ذو تجربة تميل ، رغم عمقها ، الى البساطة : « لم أعرف قط الخوف من الابتذال ، (. . .) انمّا بالأحرى الخوف من عدم الافهام » .

في حكم الأشغال الشاقّة :

(مقاطع)

أيهذا الذّي بقيت عيناه طليقتين
أيهذا الذي يحرّره النهار من الليل

هات لي عن العالم أخبارا

اما زال للناس
تلك العيون التي تشع ولا تراك

وها هو السّور ، تبلى به الرّغبة
لا يعرف المرء كيف مناله ، فهو بلا ذكريات .

من الآن لا نستطيع ان ننظر ولا ان نحلم

لكثرة ما ثقل نفسنا غريب عنّا .

أفضل ما فينا فارقنا
قوّة عهد الصّبا ، وحرّيتنا .

***

فيليب سوبو (Philippe Souppault) :
رحّالة وصحافي واذاعيّ وناقد فرنسي ولد عام ١٨٩٧ . أعطى للسرّيالية مع أندريه بريتون أوّل نصوصها الكبرى « الحقول المغناطيسية » .

يا حرية (شذرات) :

أيّتها الحرية التي أريد ، أيّتها الحرّية التي انا مصاب بها ، والتي تعذّبني وتقتلني كالظمأ ، أود ، ولو مرة في حياتي على الأقل ، ان أرى وجهك . مرة واحدة وأكتفي .

في البعيد البعيد ، في قرية جبليّة ، أرى الغسيل يجفّ على مرج ، والشّمس تلهو برعي العشب ، لكن ، بالقرب من ذلك ، على الطّريق ، رجال يتقدمون وقد أحنوا الظّهر لكي يتناولوا وجبة العشاء ويناموا بغير احتجاج . لقد فاتهم ان السماء يد كبيرة مفتوحة ، وأنّ الطّريق التي يبلونها أكثر فأكثر كلّ يوم ، تفضي الى السّيل او الى ذلك البحر الأزرق كالمغناطيس . .

أيّتها الحرّية ، لست ألاّ فتى حرية ، وكل ما تبقى انساه دون كبير جهد ، لأني أشعر بالعطش ، كعطش الذّئب الذي قد يكون في بعض الأحيان عطشا للدم الطّازج ، لدمك أيتّها الحرية ، قيل لي ان هناك أناسا يفعلون أي شيء لكي يسدّوا عليك الطّريق ، ولكي يقتلوا من يريدون ان يسيروا على خطاك . لم ينظروا الى نفسهم هؤلاء الأغبياء ذوو الرؤوس الشّعْراء . أفليسوا يعلمون ، أيّتها الحرية ، ان هذا الموت الذي يلوّحون به كفزّاعة ، هو أحد اصدقائنا ، وهو أخ لك ، وأننا نستطيع ان نحبّه اذا ما نَصَحْتِنَا بذلك ؛ انّنا نفضّلك لأنّنا لا نزال نثق بك ، غير انه لا يخيفنا ، وأنّنا لكي نتبعك لن نتورع عن السير في طريق تؤدي بسرعة الى الموت .
فاذاً ، أيتها الحريّة ، إشارة واحدة ! إشارة كبرى مثل فجر او مثل نافورة دم .

***

بيار سيغيرس (Pierre Seghers) :

شاعر فرنسي ولد عام ١٩٠٦ أسس ويدير دار النشرّ المعروفة بإسمه ، والمتخصصة بنشر الشّعر منذ عهد المقاومة الفرنسيّة .

من أحد السّجون : لامس الهواء والماء والنّار
لامس اذا أردت جلده
لامس العشب ، الورقة ، جارَ الماء
لامس الأرض ، تصدّق
لامس عينيه ، هربت عيناه
. . . .

. . . .
لامس قلبه ، انّ قلبه لحنون
ولامس جناح الطّير
يطر برفّات مقصّ كبيرة
بعيدا بحيث لا تبلغه يداك
ومن ثم ـ قبل انطفاء الشّعلة ـ
لامس الشّعلة ، انها دخان
لامس الثّلج ، انّه بخار
لامس السّماء ، انها فيك
اصرخ ـ يا حبّي ـ صرخة
صرخة أخرى ، اسما ، تمتم
والسّجن يطبق بجدرانه .

***

رينيه شار (Rene Char) :

شاعر فرنسي كبير ، ولد عام ١٩٠٧ ، خرج بسرعة من التّجربة السرّيالية ، باتجّاه شعر ملتزم بقضايا الحريّة والانسان أبّان الحرب العالميّة الثانية (وقد كان له دور قياديّ في معركة التّحرير) . ولكنّه بعد انتهاء عهد المقاومة أخذ ينمّي تجربة شعريّة فريدة تأثّر بها أهم ثلاثة شعراء

فرنسيين أحياء ، أعني بونفوا ودو بوشيه ، ودوبن .

اعتبر الفيلسوف الألمانيّ الكبير مارتن هايدغر انّ « سكنه الشّعري » هو أقرب ما يكون الى فلسفته الجماليّة .

الحريّة :

حضرّتْ عبر هذا الأفق ، الأفق الأبيض الذّي قد يدل على السّواء الى منفذ الفجر او شمعدان الشّفق .

اجتازت كثبان الرّمل المعتادة ، اجتازت القمم المبقورة .

والامتناع الذّي له وجه الجبان انتهى ، وانتهت قدسيّة الكذب ، وخمرة الجلاّد .

لم تكن كلمتها كبشا أعمى ، بل كانت هي اللوحة التّي يخطّ عليها نَفَسي .

سائرة بحيث لا يهتدي خطأ الاّ وراء الغياب ، حضرت ، تمّا على الجرح ، عبر هذا الأفق الأبيض .

***

أندريه شديد (Andrée Chedid) :

شاعرة فرنسية لبنانية الأصل ، مصريّة المولد (القاهرة) . .

حريّة :

يا أيها الحصان ، يا جامح
يا مطّيتي ، يا لهبي
كم أنت تجمح بي
وكم قد تحكمت بك .

لولدي فيترعرع
لحبّ فأرتقيه

وخزا لك بأشواك الأباء ،
كنت أبيّض حمّاك
كنت تجمّر سكوني !

***

بول شولو (Paul Chaulot) :

١٩١٤ ـ ١٩٧٠ ، يعرف بأنّه شاعر المدينة ، شاهد الأشياء الواقعيّة الملموسة . . يحاول شولو ان ينزع الهالة التي تحيط بالأشياء ، حين يضيئها .

تحالف :

واذ ترانا عابرين
بياض طيور النّورس ،
هابطين مع الفضاء
الذّي تطلقه أجنحتها

نستمْد الحرّيّة
من هذه الهاوية الصّافية .
لا تهدّيء ،
كن محرّضا

***

أوجين غيفيك (Eugine Guillevic) :

شاعر فرنسّي ولد عام ١٩٠٧ في بروتون ، يطبّق ـ كما فعل فرنسيس بونج ـ فكرة القصيدة ـ الشّيء التي أدخلها ريلكه الى فرنسا حين كتب عن تجربة الرسّام الفرنسي بول سيزان . هل نذكّر قرّاءنا ان غيفيك قام مؤخّرا بزيارة الى لبنان (بناء على دعوة من اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين) ، وخصّ مجلّة الكرمل في عددها الثّاني بقصيدة غير منشورة .

سَنَد : ماذا يقدّم حائط
لجريح
ورغم ذلك
يأتي منهم دائما
من يسند ظهره على حائط
كأنّما الموت هكذا
يتيح أن نموت
بمزيد من التّفضّي
وشيء من الحريّة .

***

أندريه فرديه (André Verdet) :

شاعر فرنسي معروف بصداقته لجاك بريفير . وقد اشترك مع هذا الأخير في تأليف القصائد التي جمعت تحت عنوان « كان ذلك في سان بول دو فانس » (١٩٤٩) .

الزّنزانة ٤٨٧ : ألجدران الأربعة على الدّوام
ووقع الخطى الأسطوري
الحبّ والفرح والحريّة
تلبطها الأرجل

لؤلؤة تلمع على الشاطيء
في المحارة الخاوية
ثم تجرفها موجة

ليلُ ليلِ الظّلمات
مسكونا بالأشباح المعدنيّة

ذات عناكب التّعذيب الألف
في الليل اذ تحلم بالسّعادة أحيانا وبالحرية
في شفوف الحديقة
الخرافية

شتاء زهور ، طوفان ثمار ، كمائم عطر
والعشب نور يحمل أجنحة الخطوات
بسمة تختبىء ، تروح وتغدو ، تختفي
تحلو الحياة هنا ولكن أحرى بنا ان نذهب
أبعد ، وأبعد
نحو بسمات أخرى

.

ها انّ في البعيد صوت آلة
ها انّ أحدا لا يجروء ان يفكّر

هذا اوان الموت رميا بالرّصاص

بول كلوديل (Paul Claudel) : *

شاعر وكاتب مسرحيّ فرنسي (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥) من البورجوازيّة الريفية . بدأ نشاطه الأدبي في الرابعة عشرة من عمره . ومنذ سن الخامسة بدأ يتقلّب في المناصب الدبلوماسية بين أميركا وأوروبا والشرّق الأقصى . . بعد ان فشل مرة في دخول الأكاديمية الفرنسية (١٩٣٥) عاد فدخلها بامتياز عام ١٩٤٦ . يستمد « فصاحته » من تأثيرات الكتاب المقدّس . وقد توصل الى الاعتقاد بجماليّة تعتمد « الآية » كوحدة ايقاعيّة . .

ليس في هذا كفاية . .
ما همنّي ان يكون الباب مفتوحا ، اذا لم يكن المفتاح معي ؟

أنت هنا وأنا هنا

انت تحول دون مروري ، وانا احول دون مرورك

أنت نهايتي وأنا كذلك ، أنا نهايتك .

وكما ان أضعف دودة تستفيد من الشّمس لكي تعيش ، ومن آله الكواكب

كذلك ليس هناك نَفَس في حياتي الاّ وأستمدّه من سرمديتّك .

ليس ضروريّا أن أموت كي تعيش أنت !

***

ميشال ليريس (Michel Leiris) :

عالِمٌ وأديب وشاعر فرنسي . ولد في باريس عام ١٩٠١ . ساهم في بدايات الحركة السرّيالية وبقي له منها التّوظيف العملي للشّعر في عمليّة معرفة الذّات .

بخيل :

أن أتخفّف
أن أتجرّد
أن أكتفي بالضروري من أمتعتي
تاركا ما كنت أرفل فيه من أرياش
وتطاريز
وقنازع
أن أصبح طيرا بخيلا
نشوان فقط من تحليق جناحيه .

***

جان مالريو (Jean Malrieux) :

شاعر فرنسي (١٩١٥ ـ ١٩٧٧) . يتميّز بغنائية حادة . وقد نشر عدّة مجموعات منها « مقدمة الى الحبّ » الذي حاز على جائزة غيّوم أبّولينير لعام ١٩٥٣ .

هبّة الشّعب : اذا تكلمت الحرية ، ولو لمّرة واحدة
فشفاهك ، لأنها عرفتها ، تحتفظ بطعم الملح ،
أرجوك ،
قسما بكل الكلمات التي لامست الأمل والتي تختلج ،
كن ذلك الذي يمشي على البحر .
أعطنا عاصفة الغد .

.

يموت النّاس دون ان يعرفوا الفرح .
والحجارة حسب الطّرقات تنتظر استرفاعها
اذا لم تكن السّعادة من هذا العالم ، فاننا ذاهبون لملاقاتها
ولدينا ، كي نطوعها ، معطف الحريق المدهش .
اذا نامت حياتك
غامر بها .

***

خوسيه ماريا دي هريديا (José Maria de Heredia) :

ولـد في كوبـا (١٨٤٢ ـ ١٩٠٥) من أمّ فرنسية . عام ١٨٦٦ ساهـم في « البارنـاس المعاصر » . وعام ١٨٩٥ أنتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية .

العبد : هذا أنا ، عار ، نتن ، كريه ، عائش على أنفه زاد
عبد ـ تطلع ، لقد ترك ذلك آثارا على جسدي ـ
ولدت حرا في عمق خليج حلو الآفاق
حيث جبل الهبله ، مليئا بالعسل ، ينظر الى قممه الزّرقاء
في مرآة البحر

وتركت الجزيرة السّعيدة ، وا أسفاه ! . . آه ! لو مرة
عدتَ الى سيراقوسا والنّحل والكروم

باتجاه الطّيران الربيعي لطيور التّم
فاسأل أيها الضّيف العزيز ، عن تلك التي أحببت .

هل سأرى بنفسج عينها الدّاكن من جديد .
وما أصفاهما ، بسمة لسماء الوطن التي تنعكس عليهما
تحت قوس النّصر الذي ينصبه سواد الحاجبين ؟

رحماك ! رح ، أمض ، فتّش عن كلياريست
وقل لها انني ، ما زلت حيّا لأراها .
وستعرفها ، فهي دائما حزينة .

***

جان كلود والتر (Jean-Claude Walter) :

شاعر فرنسي ولد عام ١٩٤٠ . ومن أهمّ دواوينه « أشعار من شواطىء الرّين » (١٩٧٢) و« كلمات في الشّجرة » (١٩٧٤) .

السّجين (مقاطع) :

حيثما أمضي الى آخر الطّريق التي تصعد . فأنا أهبط . مقاصدي أفهمها ، لا يمكن ان يوقفني أحد .

أنا نواة الحجر ، والنّملة تكسر أسنانها عليها ، أقسى فأقسى كما لا يمكن الا لنوى الكلمات ان تكون . ينطوي صمتي على لغة الأطيار . أنا من الصّلصال طرفه الذّي ينضمّ الى ماء السّماء .

أفتح يدي . أستطيع ان انفتح كذلك على الصّمت كما على حرارة حبّ جديد . أستطيع ذلك ولا أستطيع ان أفعل شيئا للهرب من نظرتي في طرف الطّريق التي تنغلق .

جوليو كورتازار

رسالتي بسيطة جداً ... والمنفى حقيبة كبيرة

اجرى الحوار :
الياس خوري
شوقي عبد الأمير

التقيناه في باريس ..

قامة طويلة ، وحديث طويل في بيته الذي تغطي جدرانه مكتبة تضم الكثير من الاسطوانات ، والقليل من الكتب

جوليو كورتازار ، الكاتب « الارجنتيني جداً » كما يسمي نفسه ، المقيم في باريس ، المشبع بالثقافة الاوروبية ، الذي لا يكتب بغير اللغة الاسبانية ، هو واحد من كبار ادباء اميركا اللاتينية .

في رواياته وقصصه ، يبحث عن الاجواء والمناخات والحالات ، كتابة تخرج بين نوعين من التجربة : المناخ الذي تتحرك فيه الشخصيات والاحداث ، واللغة التي تصبح اطار بحث وتجريب ، ولكنها لا تصير موضوع اللغة ، يخبيء تجريبيته الى أن تصفى لغته وتحقق غايتها الكبرى: الاتصال بين الكاتب والقاريء ، الاتصال الذي يشبهه كورتازار باللحظة الرائعة والمتعة التي تشبه المتعة الجنسية .

إنه الكاتب الذي قدم نموذجاً عن الكيفية التي يمكن فيها للبعد التجريبي في العمل الابداعي ان ينضج ، أن لا يبقى أسير ذاته ، وإلا – يقول – أصبحت اللعبة الكتابية تخلياً عن كل التزام بالتاريخ وإفلاتاً من الحضور التاريخي .

لذلك ، ليس كورتازار كاتباً محايداً . انه كاتب في التاريخ . من الصعب ان يكون المرء روائياً في عصر الانقلابات الكبرى التي نعيش ويكون محايداً . لكنه ، لا يحيل الكتابة الابداعية الى رسالة سياسية مباشرة ، لانها بذلك تفقد طبيعتها وخصوصيتها ، كما انه لا يتخلى عن الدور السياسي التاريخي ، لان اللغة ليست قيمة مجردة .

وكورتازار ، الذي قدم مجموعة كبيرة من الروايات والقصص الهامة ، استطاع ان ينقل اجواء النضال والقمع في اميركا اللاتينية دون ان يتورط في اللعبة

الانتروبولوجية في « غرب » يتعامل مع كتابات « العالم الثالث » على انها انتروبولوجي .

كورتازار ، الذي تأثر بكتاب « ألف ليلة وليلة » ، والذي لا يعرف عن الأدب العربي المعاصر شيئاً ، يتحدث لاول مرة الى القاريء العربي عبر « الكرمل » :

■ **اذا سالك احد ان تتحدث عن كورتازار .. فماذا تقول ؟**

□ لو سألني أحد أن أتحدث عن كورتازار سأحرج قليلا ، وذلك لاني أفضل الكلام عن أشياء اخرى وعن اناس أخرين ، ولكنني لست نرجسيا باتجاه معاكس بالرغم من أني لا أحب كثيراً الحديث عن نفسي ، غير ان مثل هذا النوع من الرفض هو تواضع زائف . إنني اعتقد أنه بما أنني قد نشرت ١٣ أو ١٤ كتاباً وقد قرئت كتبي كثيراً في العالم وترجمت الى عدد كبير من اللغات ، فأنا أشعر أن من واجبي أن أقدم للقراء معلومات عن نفسي خاصة القراء الذين لا يعرفونني او يعرفون الشيء القليل عني .

والآن ، بكل السعادة التي تغمرني في لقائي معكم وفي انكم ستكتبون عني باللغة العربية ، هذه اللغة التي كنت دائماً منفصلا عنها فأنا مستعد أن أتحدث عن نفسي وعما تريدون ..

أنا ارجنتيني . هذا البلد في اميركا اللاتينية الواقع على ساحل القارة اي بعيداً عن اوربا ، بعيداً عن لبنان ، بعيداً عن كل العالم . والارجنتين بلد غريب جداً . بلد يضم اجناساً مختلفة ، بلد هجين . لقد عرفت في الارجنتين مثلا الكثير من اللبنانيين ويسمونهم هناك « سوريولبنانيين » كما تعارف الناس أيضاً على تسميتهم بـ « الاتراك » . وهكذا منذ طفولتي التي قضيتها في ضواحي مدينة بيونس إيرس تعرفت على الكثير من « السوريولبنانيين » الذين كانوا يعملون كعادتهم في التجارة . وقد تعودت نتيجة لمخالطتي بهم على أسلوب حياتهم وطريقة كلامهم وكان لي صديق في المدرسة من أبناء هؤلاء المغتربين .

وأنا أيضاً ابن مهاجر ولكن من جيل ثالث للمغتربين ، فمن طرف أبي انتسب الى الباسك الاسبانيين ومن طرف أمي لي نسب فرنسي الماني مشترك .

وهكذا ترى نحن في الارجنتين نوع من الكوكتيل . لا يمكن أن نقول عن أنفسنا أننا جنس أصيل لحسن الحظ . لانني اعتقد أن الهجانه في الجنس هي شيء مفضل وأن اسطورة الجنس الاصيل هي اسطورة فاشية نازيه . ذلك لأن الهجانه عامل يقرب بين الناس والثقافات ، ويعرف الناس على بعضهم البعض بشكل افضل كما يعمل على تبادل الثقافات .

لم أولد في الارجنتين . ولدت في بلجيكا في بروكسل من أبوين ارجنتينيين ، وكان أبي قد عين لتوه في سفارة الارجنتين في السنة الاولى لزواجه ، ولدت في بداية الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ . ولانني ولدت هناك تعلمت في سنوات الطفولة اللغة الفرنسية وكنا نتكلم بها طيلة هذه السنوات حتى بعد ان نقل والدي الى سويسرا . بعدها عدت الى الارجنتين . وحال عودتي نسيت الفرنسية وتعلمت الاسبانية . لغة اميركا اللاتينية ما عدا البرازيل . ولكنني بعد عشرة اعوام او

اثني عشر عاماً عندما عدت الى تعلم الفرنسية من جديد استطعت ان اتعلمها بسرعة لان اللغة تظل في اللاوعي . ومن هنا جاء ميلي لكل ما هو فرنسي وحبي للادب والثقافة الفرنسيين . كما إطلعت على الادب الانكلوسكسوني بعد تعلمي للانكليزية .

ونتيجة لحبي الكبير للأدب الفرنسي ـ وطبعاً الادب الارجنتيني والاسباني فهو أدبي ـ فقد قررت بعد أن بلغ عمري ٣٥ عاماً أن أترك الارجنتين لأنني لم اكن مرتاحاً هناك واخترت فرنسا لانني أعرف اللغة والادب الفرنسيين وكنت اعرف أنه حال وصولي الى باريس فانني سأصبح باريسياً جديداً بعد بضعة أشهر . وفعلاً حدث هذا . فأنا أعيش في فرنسا منذ ثلاثين عاماً ولكنني طيلة هذه الفترة كنت دائماً اعود الى بلادي لأنني ارجنتيني جداً وعلى الاخص امريكي لاتيني . وأنا أوكد على هذا وسأكون سعيداً جداً لو نشرتم هذا لأن الشوفينية والقومية تثيران المتاعب في كل مكان وفي أمريكا اللاتينية بشكل خاص . لقد كانوا يعلموننا ونحن أطفال في المدارس أن الارجنتينيين هم الأفضل وفي نفس الوقت في شيلي يعلم الاطفال الشيليون بانهم هم الافضل وفي البرازيل كذلك ، وهكذا يوجد نوع من التنكر للآخرين ، ولهذا فقد تكون لدى إدراك سياسي تاريخي وأوكده لكم الآن بانني اميركي لاتيني وأن كل اميركا اللاتينية هي وطني .

إنني سعيد جدا وفخور أن اكون ارجنتينياً فالارجنتين بلادي ولكن بلادي لا تنتهي عند حدود الارجنتين . إن بلدان اميركا اللاتينية بالنسبة لي هي بلدان موحدة لانها تتكلم الاسبانية وهذا شبيه الوحدة التي يشعر بها العرب لانهم يرتبطون بشيء مشترك هو اللغة . إننا ندرك هذا خاصة عندما نكون في المنفى في بلدان لا تفهم فيها شيئاً ولا يفهمك الناس . إنك لتحس بمتعة هائلة عندما تزور قارة تنتقل فيها بين بلد وآخر وانت تتكلم مع الناس لغتك الاصلية ـ طبعاً مع فوارق اللهجات المحلية .

■ **قبل ان تغادر الارجنتين كنت قد نشرت مؤلفاً واحداً على ما اعتقد . كيف كانت حالتك ، عملك ، كتاباتك ؟**

□ حسناً سأعود الى سنوات الارجنتين . لقد أنهيت كل دراساتي في الارجنتين ، الابتدائية ، الثانوية وقد بدأت الدراسة الجامعية ولم انته منها أبداً .. بدأت فيها بدراسة الادب ، وبما أنني أنتمي الى عائلة فقيرة ، نوعاما ، لأنه على الرغم من أن أبي كان دبلوماسياً فانه انفصل عن أمي عندما كنت صغيراً جداً وظلت أمي معنا بعد أن هجرنا أبي جميعاً . كانت أمي تناضل من أجل معيشتنا . وهكذا تربيت في بيت فقير نوعاً ما في ضواحي بيونس إيريس . وبعد أن حصلت على شهادتي الاولى كان يتوجب علي أن أرد الى أمي كل ما قدمته لي ولهذا لم أنه دراستي الجامعية وبدأت أعمل مدرساً في ثانوية داخل قرية صغيرة في الارجنتين . وقد قضيت هذه الفترة الاولى من حياتي في القراءة الكثيرة ، وكنت وحيداً جداً ، فالوحدانية هي طبيعتي بشكل ما . كنت أقرأ الكثير بالاسبانية والفرنسية والانكليزية والايطالية .. أقرأ كل ما يقع تحت يدي .

وفي حدود العشرين من عمري بدأت الكتابة وادركت شيئاً فشيئاً أنني إما أن اكون كاتباً او لا شيء . لم تكن المهن الأخرى تجذبني ولم يكن لي اي طموح فيها . ان ما كنت ارغب فيه فعلا هو أن اعبر عما أريد وقد بدأت بكتابة القصص والقصائد والروايات . ولم اكن أنشر لانني كنت امارس النقد الذاتي بشكل حاد لذا فقد بدأت النشر فقط في السنوات الاخيرة التي سبقت رحيلي من الارجنتين الى فرنسا . كانت مجموعة القصص القصيرة الاولى التي نشرتها بعنوان « غرفة الملابس » وقد نشرتها وانا أغادر الارجنتين .

■ **لقد تركت الارجنتين عام ١٩٥١ . هل كان ذلك لاسباب سياسية ؟**

□ في جانب منها .

■ **وهل كنت ملتزما سياسيا ؟**

□ لا . ولهذا قلت لك في جانب منها . فأنا لم اكن ملتزما سياسيا قط . كنت على مستوى السياسي لا مباليا . وكان اهتمامي ادبيا وفنيا . أحب الموسيقى كثيراً وهكذا كان عالمي . وفي ذلك الوقت كانت هناك في الارجنتين أول حكومة للجنرال بيرون ولم اكن أفهم هذه الحركة بالذات لانني طبعاً لم اكن مهتماً بالسياسة ، وقد كانت تبدو لي انها حركة سلبيه ، نوعا من زعزعة للوضع دون ايه ايجابيات وكان لا بد من أن يمر عشرون عاما لكي ادرك انها كانت شيئاً ذا أهمية . لم اكن مرتاحا في بيونس إيرس وسط أجواء لم تكن اجوائي ، يضاف الى هذا انني كنت مشدوداً جداً الى أوروبا وكنت ارغب في التعرف الى دول اخرى .

■ **هل انت معروف في الارجنتين اكثر منه في فرنسا واوربا بشكل عام خاصة وانك نشرت كل مؤلفاتك تقريبا خارج اميركا اللاتينية ؟**

□ انا معروف في اميركا اللاتينية بشكل أفضل ، ولهذا اسباب . فأنت ترى اولا أن المواضيع التي تعالجها كتبي هي في الغالب مواضيع اميركية لاتينيه ، تمس بشكل خاص القراء هناك ، وثانيا فانا اكتب بالاسبانية ، ومن هنا فان أفضل ما أقدمه هو في متناول القارىء الاسباني اولا . نحن نعرف ما هي الترجمة ، فقد تكون جيدة جداً ولكنها تبقى شبيهة برؤيتك لشيء من خلال المرآة . فانت لا ترى الشيء نفسه انما ترى انعكاساً له .

لقد بدأت أعرف قليلا بشكل جيد هنا في فرنسا وفي بلدان شرق اوربا كبولونيا مثلا . لقد ترجمت كل كتبي تقريباً الى البولونية ولي فيها عدد كبير من القراء . ولكن اخيراً اهم قرائي هم الاميركيون اللاتينيون .

■ **لقد جئت الى باريس لتستقر فيها نهائياً . اي عندما تركت الارجنتين كان ذلك واضحا لديك وقد اتخذت قرارك النهائي بهذا الصدد ...**

□ لا .. لا .. لا يوجد شيء واضح لدي . انني اعتقد ان الناس الذين يتصورون ان لديهم اشياء واضحة جداً معرضون لاحتمالية الوقوع في الخطأ. انا اعتقد ان على الكائن الانساني أن يواصل نقده الذاتي وان يحتفظ في داخله بالقبول والرفض ، وان يملك الشجاعة على تغيير رأيه إذا ما اقتضت الضرورة ذلك/،ولهذا لا احب كلمة : نهائي .

عندما جئت الى فرنسا ، جئت لمعرفة ما سأجده فيها . ولو لم احب فرنسا لعدت الى الارجنتين ، او ربما سافرت الى البرازيل او غواتيمالا او السويد . لا يمكن ان أجزم بهذا الآن فأنا لم اقم به ولكن لم يكن هناك اي شيء حاسم ، وكنت في البداية اعود الى الارجنتين كل عامين ، امكث هناك شهرين او ثلاثة او أربعة اعود بعدها الى فرنسا حيث احس بأن وضعي فيها جيد .

لقد جئت الى باريس كطالب بعثة . لم يكن معي نقود مطلقا . وكانت سفارة فرنسا في بيونس ايرس تعطي منحا فقيرة جداً ولكنها كانت تساعد على الاستقرار هنا . ومن أجل الحصول عليها اعددت بحثا عن موضوع فرنسي قدمته وحصلت على البعثة . كانت ظروفي سيئة في بادىء الامر ولكن السعادة الغامرة التي تملأني كانت تنسيني هذه الظروف . لقد اضطررت حينها الى القيام ببعض الاعمال اليدوية لمجرد العيش .

■ **نعود الى مشاكل العيش في الخارج وواقع ان تكون ارجنتينيا جدا ، ومقيما في الخارج ما هي الاخطار التي يمكن ان تنجم عن مثل هذه الحالة ؟**

□ انها حالة فردية جداً . يمكنني ان اجيبك بأن هناك أناسا وهم أصدقاء لي قد جاءوا الى هنا تقريبا في الفترة نفسها ، وذهب بعضهم الى انكلترا او الولايات المتحدة ، وبعد أربع او خمس سنوات اصبحوا فرنسيين وانكليز واميركان . وظلت الارجنتين طيفا بعيداً . وغيروا لغتهم وغيروا شخصياتهم نتيجة لذلك . اما أنا فقد كتبت طيلة ثلاثين عاما ١٤ كتابا كلها كانت بالاسبانية او بالارجنتينية . انني أعتقد ان هذا لدليل كان يمكنني أن اقدمه على انني استطعت ان أحافظ على شخصيتي الاميركية اللاتينية والارجنتينية .

■ **إذن اللغة بالنسبة للكاتب هي ارضه ؟**

□ هذه مشكلة قديمة . يوجد في الادب العالمي امثلة شهيرة لاناس قد غيروا كليا لغتهم وقد كتبوا مؤلفات رائعة جداً كالبولوني كونراد الذي انتقل الى الانكليزية .

■ **ربما لأن كونراد حالة نادرة جداً ؟**

□ توجد امثلة أخرى مثل ميلوش ، ليس الحاصل على جائزة نوبل ولكن عمه لوبيك ميلوش فقد كان شاعراً كبيراً في اللغة الفرنسية وقد اختار الكتابة بها . يمكننا أيضاً ان نذكر يونسكو فهو من أصل روماني وكل مسرحه بالفرنسية .

■ **ولكنهم يظلون ندرة .**

□ هذا صحيح .

■ **ان يونسكو على سبيل المثال هو كاتب فرنسي لا مجرد كاتب باللغة الفرنسية وكذلك كونراد . وبهذا الصدد يمكننا ذكر جورج شحادة . ان كلا من شحادة وكونراد كاتبان الاول فرنسي والثاني انكليزي لانهما اندمجا داخل اللغة والحياة الادبية للغة الاخرى ولكن حالتك تختلف . فانت مستمر في البقاء ارجنتينيا الم تكن لديك اغراءات من هذا النوع ؟ ام ان هناك مساومة من نوع ما . كيف استطعت التوصل الى مثل هذه المساومة في العلاقة بين اللغة والارض ؟ لقد ادركتها بالتاكيد ، اين تقع ؟**

□ نعم ولكنها مساومة خاصة جداً . فقد وجدت نفسي هنا في فرنسا أتكلم واكتب الفرنسية بشكل جيد في مراسلاتي وحياتي الخاصة ، ولكنني في نفس الوقت عندما أجلس أمام الآلة الكاتبة لأكتب ادبا فان الاسبانية هي اللغة الاولى التي تحضرني وبشكل خاص الاسبانية الارجنتينية . لقد كنت امارس هذا في الايام الاولى من وصولي فرنسا وأنا أقوم به منذ ثلاثين عاما .

■ هذا الامر يقودنا الى سؤال دقيق وهو علاقة الروائي بالواقع اليومي . انني افهمك عندما تقول انك حينما تريد كتابة رواية او عمل ادبي فانت تكتبه بالارجنتينية ، لانه يوجد الحوار واللاوعي ولكن يوجد ايضا الواقع اليومي الذي تعيشه منذ ثلاثين عاماً في باريس . وهنا اود ان اعرف كيف تحس العلاقة بين هذا الواقع اليومي الباريسي لديك وبين الواقع الارجنتيني في الماضي ؟ اي بين الوعي واللاوعي ؟

□ انني افهم سؤالك واجيبك بصراحة . فهذا الوضع شكل لي حالة اغناء خاصة . فهما تجربتان لا تتعارضان ولا تنفصلان . فمثلا عندما كتبت روايتي التي عنوانها (ماريولا) التي تتحدث على أرجنتينيين وارغوائيين في باريس يتكلمون الفرنسية الى جانب شخصيات فرنسية فقد كتبت هذه الرواية بالاسبانية ولكن الشخصيات الفرنسية كانت عندما تتكلم تطرح وجهة نظر فرنسية وطريقة فرنسية للاختيار . لقد كتبت قصصاً قصيرة تتحدث بكاملها عن شخصيات اوربية بالاسبانية .

■ انني الاحظ ان هناك حركة او توجها يسير باتجاه معاكس لما انت عليه وهو يلقي ضوءاً بشكل ما على هذه الحالة ، يوجد اوربيون يبحثون عن مواضيع ومشكلات تولد وتعيش في واقع يومي هناك في الارجنتين ، في بيونس ايريس . وهم اوربيون ، يعيشون هنا ويذهبون في اسفار او إجازات ليصطادوا مشاهد من الواقع اليومي هناك ثم يعودون ليكتبوها ادبا . وهذا بالضبط عكس ما انت عليه . وهنا تجدر ملاحظة مهمة وهي لا بد وانك تجد مادتك في التعويض عن غياب الواقع اليومي الارجنتيني في اللغة . وعندما تحدثت قبل قليل عن مساومة ما فقد كنت اقصد هذا . واخيراً فان هذا العامل خطر جداً . لان مجرد تواجد اللغة وحدها لا يمكن ان تكون تعويضا . لا بد من الابداع لكي تنتشر وتصير افقا .

□ إنني متفق تماما معك . ولكنني لو أخذت المثال الذي ذكرته حول الكاتب الفرنسي او الاوروبي الذي يذهب الى بلد متخلف ليبحث عن الحكايات الغريبة ويعود ليكتب كتابا ، فأنا أسألك هل تعرف كتابا عظيما كتب على اساس هذه التجربة ؟ إنها الصحافة الواسعة ..

■ طبعا . يمكننا ان نذكر ان شئت حول الارجنتين بالذات رحلات الكابتن كوك لفيليب سوبو وهي من اجمل قصائده . توجد ايضا اسفار اندريه جيد في افريقيا . وليس المقصود بهذه الامثلة قيمتها الفنية المجردة ، فمهما اختلفنا حولها تبقى الصورة التي يقدمها كورتازار عن واقع غائب عنه طيلة ثلاثين عاما ـ بالرغم من انه كان يسافر باستمرار ـ استثنائية وبحاجة الى الكثير من الايضاحات .

□ ربما ... فأنت محق لدرجة ان احد الاسباب التي كنت اذهب من اجلها كل سنتين الى الارجنتين كانت على وجه التحديد لغرض شحن البطاريات . اي لكي اغوص من جديد في تلك الاجواء لانه حتى وان كانت لنا ذاكرة جيدة ـ ولي ذاكرة جيدة ـ فان هناك اشياء كثيرة تختفي وتتضاءل مع مرور الزمن . والآن يمر عليَّ سبع سنوات ولم ازر الارجنتين وانا أعتبر نفسي منفيا

من قبل النظام القائم . ليس لدي ما اعمله هناك والنظام لا يريدني . ولدي شعور الآن بانني لو أردت كتابة نص عن بيونس ايريس بروائحها واجوائها وطعمها فان من المحتمل أنني سأغش وسيكون النص سيئاً . هذه مشكلة قائمة وانا أقر بذلك خاصة عندما يتعلق الامر بالارجنتين . وانا عندما اسافر الى دول امريكا اللاتينية احاول دائماً ان أبحث فيها عما افقده في بلادي . وقد كتبت قصصاً تجري احداثها في كوبا ونيكاراغوا او المكسيك لانني أجد فيها شيئاً يعود لي ايضاً وهو امريكا اللاتينية . انها لغتي وبشكل عملي هم ابناء وطني اما بالنسبة للارجنتين فان هناك مشكلة وانا متفق معك .

■ **بصدد الحديث عن المشاعر الارجنتينية ، كان تشي غيفارا هو الآخر ارجنتينيا وقد جسد هذا التدفق الثوري في امريكا اللاتينية . ما هو حجم تأثيرات تشي غيفارا عليك ؟**

□ للحديث عن هذا الموضوع سنحتاج الى الكثير من أشرطة التسجيل . ان حجم تأثيرات تشي غيفارا عليَّ هائل ومتنوع . لقد كتبت قصة قصيرة عنوانها « اجتماع » الشخصية المركزية فيها تشي غيفارا . لم اسمه باسمه غير ان القارىء يتعرف عليه في الحال والقصة تتحدث عن نزول تشي غيفارا وفيدل كاسترو يرافقهم ٨٢ من الرفاق الى الساحل الكوبي وبداية المرحلة الاولى من النضال ضد الطاغية باتيستا . لقد اخترت هذا الموضوع وحاولت ان اضع نفسي موضع تشي غيفارا في تلك اللحظات واجعله يتكلم ويفكر بطريقتي .

لم التق قط بتشي غيفارا . في أول زيارة قمت بها الى كوبا كان في الريف . رأيته في التلفزيون ومن ثم لم تحن اي فرصة للالتقاء به . اكن له في نفسي بذكرى كبيرة واعجاب . إنني اعتقد انه كان من اكثر الثوريين صفاء واهمية في هذا القرن .

■ **اهذا كل ما تقول عنه ؟**

□ اتظنه قليلا ؟

■ **لا بالطبع ولكن لو تحدثنا عن حجم تشي غيفارا لدينا وعلى سبيل المثال في الثورة الفلسطينية ، فقد اصبح بعد موته ــ كما هو الحال في كل مكان ــ قديس الثورة العالمية وكان حجم تاثيره كبيراً على المثقفين ، وهذا يعني أن النموذج الثوري لغيفارا قد اعطى زخماً ذا طابع انساني داخل الثورة نفسها .**

□ في العالم العربي وفي العالم اجمع حيث ما كانت هناك جماعات تناضل من أجل الثورة وتغيير العالم . انني متفق مع كل ما تقول ولكن حديثك يجرنا الى سؤال ذكرناه في البداية ، وهو نحن المثقفين ، الناس غير الفاعلين بشكل مباشر كان نموذج تشي غيفارا بالنسبة لنا هائلا ، وذلك لسبب بسيط هو ان غيفارا لم ينظر الى الثورة على انها عملية السيطرة على السلطة ولكنه كان يراها ابتداء من المسألة التي اسماها : « الانسان الجديد » . ما هو هذا الانسان الجديد ؟ ليس هو فقط الانسان الذي ينتصر على العدو ويستلم السلطة ، ففي الغالب نجد هؤلاء الناس الذين يستلمون السلطة ، يستلمونها بكل العيوب والنواقص والمشاكل التي كانت قائمة سابقاً ، وهكذا هم عوضاً عن أن يمارسوا الثورة ويواصلوها سرعان ما تراهم يتراجعون اما غيفارا فقد

ناضل كل حياته وعندما نقرأ كتاباته ـ نشر الكوبيون كل كتابات غيفارا ـ فاننا نجده دائماً يعاني ويقلق من هذه الحالة . وهو ينطلق من مبدأ الانسان الجديد . هذا الانسان الذي لا يحمل السلاح فقط ويناضل من اجل قضية عادلة ، ولكنه الانسان الذي يواصل مسيرته الى الامام داخل اعماقه عبر مساره الخاص به ، يمارس النقد الذاتي والتحليل الذاتي والقراءة . الانسان الذي لا ينساق وراء شعارات وقتيه ، انه صورة لفرد واع . واع تماما .

ان تعاليم غيفارا لم تصنع ، على العكس ففي كل مرة اذهب الى نيكاراغوا ـ انني أحمل لها حبا كبيراً واسعى لأن أقدم كل ما استطيعه لهذا البلد الصغير الذي ما زال مهددا بالخطر بعد ثورته ـ ارى أن كل القادة والزعماء والشعب يتحلى بهذا النموذج الذي هو غيفارا . فالناس معجبون به كمناضل وكمحارب ، ولكنهم معجبون ايضا بما كان يقوله غيفارا ولو أحيانا بطريقة قاسية جداً عندما كان يخاطب المحاربين على سبيل المثال بقوله : « لا يكفي ان تطلقوا الرصاص انما لا بد من القيام بعمل متكامل من التفكير والتحليل » . وهكذا فانت ترى أن هذا يتفق مع ما يمكن أن يفكر به الكاتب .

لقد كان هو الآخر كاتبا ومثقفا وشاعراً . كان يقرأ الكثير ، ومهنته كطبيب تشير الى ذلك .

■ بالنسبة لك اولا ، ماذا يعني ان تكون روائيا ؟ من وجهة النظر النقدية الرواية هي الملحمة الحديثة . والملحمة كما هي عليه تعبير كلي ، اي انها التجربة التاريخية ، الفنية والسياسية . ان الرواية في عصرنا هذا لا تقدم رؤية موسعه نوعا ما للعالم ولكنها تبقى مع ذلك التعبير المباشر للعصر . ما هي العلاقة إذن بين الرواية والحياة التي تعبر عنها ، وبشكل خاص بين الروائي والمؤرخ لاننا لو قبلنا صيغة باختين بان الرواية هي ملحمة العصر الحديث ، فان الروائي سيكون مؤرخا بشكل ما ؟

□ بشكل عام اعتقد انني اتفق معك في وجهة النظر هذه . ولكن لا بد من فرز بعض العناصر ، لأن العلاقة بين الرواية والتاريخ معقدة جداً . وقبل أن أتحدث عن هذه النقطة بالذات تجدر الاشارة ـ وعلى أي حال هذه هي وجهة نظري الشخصية ـ الى ان الرواية بين كل الانواع الادبية هي النوع الادبي الموجه والقائم الى وعلى مجمل العالم ؛ تاريخه ، حياته ، الجمهور والفرد ، كل ما يحدث وما يمكن ان نتصوره في الحياة ، وهي النوع الادبي الذي يعكس كل هذه العناصر بأفضل اشكالها .

كل الانواع الادبية الاخرى بحكم الضرورة محدودة ، القصة القصيرة تتناول شريحة صغيرة والقصيدة ـ الشعر شيء هائل طبعا ويمكن أن يشكل ملحمة ـ غنائي في غالب الاحيان وخاصة الشعر الحديث . والشعر الغنائي يعكس بشكل خاص اعماق الانسان ومشاعره وآماله من وجهة نظر هي بالاحرى نفسية . التاريخ يمر الى جانب الشعر ان صح هذا التعبير . أما الرواية فهي هذه الخزانة الكبيرة التي يمكن للروائي ان يضع داخلها أشياء متعارضة احيانا ، ويمكنه ان يضع فيها حتى الشعر ، يمكنه ان يتحدث عن أشياء شخصية كليا وأيضا ان يكشف من خلال حالة فوتوغرافية عن مجمل الوقائع ، هذا ما حاول ان يقوم به فكتور هيجو في « البؤساء » حيث بدأ بالحديث عن جماعة من البؤساء في باريس ولم يتوقف عند باريس انما

صارت فرنسا كلها ثم العالم اجمع وحتى مصـير الانسانيـة . واذكر نموذجـا آخـر هو ديستويفسكي الذي أخذ حالة شخصية في « الجريمة والعقاب » وتتضمن حدثا عاديا هو أن يطعن شاب عجوزا ، ولكنه اعطاه بعدا يمكن ان نصفه كونيا . هذه هي الاعجوبة الهائلة في الرواية التي بامكانها ان تقدم نماذج انسانية عميقة من خلال احداث مبتذله .

أما مشكلة التاريخ التي تحدثت عنها قبل قليل ، فان هناك روائيين يحملون طموحا تاريخيا الى جانب طموحهم الادبي . انني اعتقد مثلا أن « الحرب والسلام » لتولستوي تعتبر مثالا جيدا في هذا الجانب لان هذه الرواية التي هي في واقعها قصة حب او حدث مركز على أشخاص معينين تحمل وراءها تاريخ روسيا . في مثل هذه الروايات يكون الروائي مؤرخا . ولكن اي نوع من المؤرخين ؟ هذه مشكلة اخرى .

■ **ولكن بالنسبة لك ؟**

□ لم اكتب قط روايات تحاول إدخال التاريخ بشكل واسع جدا . لقد كتبت رواية عنوانها « كتاب عمانويل » وهي رواية صغيرة جدا تجري أحداثهـا في باريس حول مجموعـة من الاشخاص تحاول اختطاف شخص ما وقد رويت بنوع من المبالغة ، ولكنني من وراء كل هذا كنت احاول ان اتطرق الى وضع الارجنتين في فترة الديكتاتورية العسكرية الاولى ، وهي مرحلة حكم الجنرال لانوبسي . وكنت أقصد بالذات الكشف عن وضع الشباب الثوريين الذي كانوا يريدون الثورة على ذلك الحكم . ولكنني لم اقم بعمل تاريخي في هذا الجانب . ربما كان عملا لمحلل اجتماعي .

■ **في بلدان العالم الثالث بشكل خاص لا توجد علوم متطورة كعلم النفس والانتروبولوجيا وحتى التاريخ . وبهذا المعنى الا تعتقد ان الدور الايجابي للروائي هو ان يحاول اعادة ابداع الابعاد المتعددة للحياة اليومية في بلاده . اي ان اللعبة الشكلية ، لعبة اللغة في الادب الفرنسي اليوم استطيع ان افهمها شخصيا ، لانه يوجد في فرنسا الشيء الكافي في التخصص في كل الميادين . كان تراهم في المسرح – على سبيل المثال – يحاولون القيام بمسرحيات دون نص مكتوب في عملية للبحث عن جذر العمل الادبي وجوهرة . ولكن عندنا ...**

□ هذا غير ممكن عندكم ، كما هو الحال عندنا ..

■ **غير ممكن ولكن والحالة هذه لماذا لا يوجد في رواياتك هذا البعد التاريخي ؟**

□ لا يوجد في رواياتي بعد تاريخي لانني لست موهوبا في هذا الجانب . هذه قضية خاصة بطبيعة الكاتب . لقد تحدثت على سبيل المثال عن تولستوي فقد كان موهوبا في هذا التخصص ، وكذلك هو الحال بالنسبة لشولوخوف.هؤلاء الناس قادرون تماما على الكشف عن حقبة تاريخية من خلال رواية . ولهذا فهم يؤدون عملا اعتبره فوق الاعتيادي وهو ليس في استطاعـة الجميع . في نفس الوقت يوجد رسامون يمكنهم ان يرسموا لوحات كبيرة جداريه وآخـرون مجبرون على الرسم في حدود صغيرة ؛ ومن خلال هذه الحدود يمكنهم تقديم اعمال كبيرة ولو حاولوا توسيع هذه الرقعة لفشلوا . يمكنك ان تعتبر هذا العمل التاريخي واجبا وان عليّ ضمن

هذا الواجب ان اكتب روايات تصور تاريخ اميركا اللاتينية ، ولكنني اعتقد أن الرواية هي عمل فني جمالي ، وان لهذا مستلزماته أيضاً ولو حاولت الكتابة بالشكل التاريخي لاخفقت . لانني لست قادراً على الكتابة بمثل هذا العمل ، غير قادر على الكتابة بشكل مختلف عما اكتب عليه .

■ **اذن ليس في موقفك هذا خيار خاضع لمفهوم خاص بالرواية ؟**

□ لا ، ابداً فلو كنت اشعر انني قادر على كتابة الرواية التاريخية لتناولت شخصية محرر اميركا اللاتينية على سبيل المثال ، الجنرال سيمون بوليفار الفنزويلي الذي قاد بلداناً عديدة نحو التحرر في القرن التاسع عشر ، شخصية هذا البطل الكبير ، وهي شخصية روائية هائلة لو تناولها تولستوي لجعل منها عملا روائيا ضخماً وقدم من خلالها تاريخ تلك الفترة . هذا بالرغم من انني احب كثيراً شخصية بوليفار ولكنني ادرك انني لا استطيع ذلك . يجب ان نعرف حدودنا وأنا أعرف حدودي وأضع نفسي ضمنها ولا اتجاوزها لان الادب ليس برمجة انما موهبة وامكانية .

■ **في هذه الحالة ، ما هي العلاقة بين الرواية والحياة اليومية ؟**

□ هنا جئت الى اختصاصي . أي ليس التاريخ بمجمله انما التاريخ الصغير . يتفق قرائي والنقاد بشكل عام على تحديد رواياتي وقصصي القصيرة بكونها تعالج احداثاً يومية ؛ طريقة تعامل الشخصيات فيما بينها ، حركتها ، عملها ، رقصها ، اسلوب تعايشها ، العلاقات بينها . وهذه الابعاد بالنسبة لي شيء اساسي . انني اعيش بهذا الشكل . انني قريب جداً من الحياة . احبها واحاول ان أتناولها وعندما اكتب تأتي هذه الحياة الي . يمكنني ان أتصور طفلا او طفلة وفي الحال اراها وأجد نفسي انني اعرفها واجعلها تتكلم وتمشي وتحيا . ولكن لكل هذا حدوده فلا يمكنني تصور مجاميع بشرية كبيرة بهذه الطريقة .

■ **حسناً ولكن في هذه العلاقة مع الواقع ؟ هل هذا يعني انك تخلق الشخصيات ام تعمل نوعاً من الكولاج ؟ اي عندما تفكر في كتابة رواية ما وتبدأ باختيار شخصية معينة ، فهل هذه الشخصية متصورة تعيدها الى الواقع ام انها واقعية وتبدأ بتغييرها عبر مسار الرواية ؟**

□ هذا سؤال مهم . الحالتان معاً . يمكنني ان أتصور شخصية ما لم أرها قط وليس لدي اي تصور عنها كأن أرى على سبيل المثال وبشكل مفاجيء إمرأة تشرب الشاي . لا أعرف مطلقاً من هي هذه المرأة ولم أرها قط . لم أنقلها عن الواقع . ويحصل لي أيضاً ان أخلق شخصية واحدة منكما الاثنين مثلا . يمكنني ايجاد شخصية متكاملة منكما معاً او حتى من أربعة او خمسة اشخاص وهنا يدخل عنصر تصوري . لوعدنا الى رواية « ماريل » فان الشخصية المركزية والتي اسمها « اواسيو » الارجنتيني الذي يتجول في باريس ، هي في ٣٠٪ من ابعادها أنا . أشياء معينة حصلت له في الرواية حصلت لي انا شخصياً ولكن ما تبقى تصوري . إذن لست كاتباً واقعياً مثل اولئك الكتاب الذي ينحصر عملهم في نقل العناصر التي يمنحها لهم الواقع . ان ما اقوم به هو خلق بين التصور والواقع .

■ **في الحديث عن العلاقة بين الروائي والمؤرخ والرواية اليوم ، ذكرت ان ثمة ضرورات تفرضها طبيعة**

النوع الادبي نفسها لتحدد علاقة النوع الادبي نفسه بالتاريخ . ولكنني اعتقد انه يوجد ايضا عامل العصر . ان طبيعة تطورنا الحضاري اليوم هي التي تؤهل الرواية في ان تطغى على كل الانواع الادبية خاصة الشعر . وهكذا عندما تصبح الرواية كلاً تقريبا فاننا نجد فيها كل شيء تقريبا كما نلاحظ ذلك في كتابات روائيين او بالاحرى ناثرين مثل لوكليزيو وسوليرس ــ وهم يكتبون بشكل مختلف كلياً عنك ــ ضمن هذا المنظور اود ان اعرف وجهة نظرك حول اثر هذا التطور الحضاري اليوم على مستقبل كل الانواع الادبية التقليدية ، ربما ان الرواية صارت تطغى على كل هذه الانواع فما هي اذن صورتها الاخيرة ومستقبلها ؟

□ هذا جانب مهم جداً خاصة ومنذ فترة طويلة افكر بهذه المشكلة.والغريب انني في بداية اللقاء معكم كنت قد تطرقت الى البعثة التي حصلت عليها من السفارة الفرنسية من أجل المجيء الى فرنسا ، ولكن السبب في الواقع وراء مجيء الى هنا كان هذه المشكلة . في تلك الفترة وحيث كان عندي المزيد من الوقت اكثر من الآن ، كنت اقرأ الكثير في النقد الادبي وعرفت شيئاً عن تطور الادب في عدد من اللغات ؛ يمكننا ان ندرك وبسهولة ان الرواية اصبحت منذ بداية القرن التاسع عشر النوع الادبي الاكثر طغيانا وهكذا صارت انواع ادبية اخرى كالشعر في المستوى الثاني . هذا اذا اردنا ان نتحدث عن « نوع » ادبي ، فانا اجد أن هذه صيغة ضبابية نوعاً ما . يجب ان نعرف مؤلفات الادب الانساني الاولى كالالياذة والاوديسة التي كتبها هوميروس كانت قصائد موزونة وفي نفس الوقت هي اعمال روائية لانها تروي ملحمة ونضالا . اي أن لغة الانسان الاولى كانت شعرية . ولاسباب يعرفها النقد اكثر مني فانه خاصة ابتداء من القرن التاسع عشر حصل هذا الانقلاب بالاتجاه المعاكس وانحصر الشعر على الجانب الغنائي واحتلت الرواية مقدمة المشهد . إذن فان الناثرين ــ كما تقول ــ في عصرنا يستغلون كل الوسائل الممكنة ، وانت ترى أنه غالبا ما توجد روايات تحتوي على كمية هائلة من الشعر كرواية « موت فرجيينا » للالماني بلوخ ؛ انها رواية قصيدة كبيرة في الوقت نفسه . كل شيء متناول بطريقة شعرية . وكذلك الرواية التي كتبها الكوبي ليساماليما بعنوان « بارااليزو » فهي تحكي قصة عائلة كوبية ولكنها مع ذلك قصيدة غير عادية ، على الرغم من انها كتبت نثراً . لا أدري الى أي مدى يقنعك جوابي هذا اذا كان ما قلت جوابا ، انه بالاحرى تعقيب ..

■ انني في هذا الاتساع والتضخم الذي تعيشه الرواية اليوم حركة تسير باتجاه القديم . فلو اخذنا الكتابات الاولى للانسانية كالكتابات المقدسة مثلا وحتى الكتابات التي سبقتها كالسومرية والبابلية في « جلجامش » فاننا نجد أن نوعاً من الانفصام غير الاعتيادي قد ادى الى تبلور وتخصص الانواع الادبية . وقبل هذا التاريخ كان هناك الكتابة فقط وكانت هي لغة الدين ، وكانت شعراً ، بحكم ارتكازها على محور العلاقة الغنائية بالضرورة بين الكائن والعالم . ومن هنا اعتقد ان ميزة حضارتنا اليوم هي بوادر هذه العودة او محاولات العودة الى ما اسميه بالنص ، ولست بصدد الحكم على هذا التطور انما هو يضعف امام جوهر العلاقة بين التاريخ والانسان حيث نتساءل متى يكتب التاريخ الانسان ومتى يكتب الانسان التاريخ ؟ اي متى نروي ؟ ومتى نروى ؟

□ صحيح ان النصوص الاولى للانسانية كانت قصائد . لا نعرف بالضبط اذا كانت كتابات هيراقليطس نثراً ؟ إن ما وصلنا من مقاطع من كتاباته غير كافية لتحديد ذلك ، ولكنها

تعطينا انطباعاً بانها مقاطع شعرية أيضاً .

إنه ابتداء بافلاطون الذي كان هو الآخر شاعراً ايضاً ، أخذنا نميز في حواره عنصرا شعريا ، لأن كل العناصر والتفسيرات الميتولوجية التي يعطيها لبعض الاشياء كانت تكشف نوعاً من الشعر الذي سبق مرحلة الـ ما قبل سقراط ، مرحلة هيراقليطس وديمقرطس . ولكننا نميز فيها ايضاً اكتشاف النثر كاسلوب للتطور في بحث افكار ومواضيع ذات طابع تخصصي ؛ اي في حل مشاكل سميت في وقتها بالمشاكل الفلسفية ، ولا بد من ايجاد طريقة لها ، وهنا يأتي ارسطو فانت لا تجد عند ارسطو اي سطر شعري ، في الواقع إنه أول فيلسوف كبير ، ناثر بشكل كلي ، ولا أقول هذا انتقاصاً منه . فانه بمجيء ارسطو حصلت قطيعة ولا أدري اذا كان وجودها ضروريا او أنها كانت شكلية ولكنها كانت بداية التخصص لعصرنا اليوم . لا أعتقد أن بامكاني اضافة شيء آخر على هذا ولو اردت ذلك لتطلب مني العودة الى الوراء بعيداً ..

■ لقد حددت هاتين الفترتين في تطور الكتابة والنقطة التي حصل فيها الانفصام ، والتخصص على حد تعبيرك . وانا اتفق معك كلياً ولكن انت الروائي الذي يكتب بالنثر ، كيف ترى مستقبل هذا الوضع ، لأن الشيء الذي يقلقني هو هذا النمو الاميبي للنثر تحت إسم الرواية . لقد قرات على سبيل المثال قصيدة الـ كانتوس Contos لعزرا باوند واحببتها ولكنني عندما عدت الى رواية « جنات » « Paradis » لسوليرس وجدت انها « رواية » مكتوبة بالطريقة الشعرية للكانتوس وخاصة في طريقة التعامل مع اللغة . ان لهذا النموذج اهميته فانه يطغى على الواقع الادبي اليوم في اوروبا او على الأقل في فرنسا .

□ اذا اردت العودة الى الواقع الادبي اليوم فانا متفق كليا معك . ان الشيء الذي يزعجني هنا في فرنسا اليوم هو هذا النثر الروائي السردي الموجود حالياً . إنه لا يحمل في جوهره شيئاً آخر غير مدلولاته اللغوية . أي تصبح اللغة موضوع اللغة . وتتحدث الكتابة عن الكتابة . أنني اعتقد أنه فقط في مرحلة تجريبية من العملية الابداعية يمكننا أن نقدر قيمة عمل كهذا . وقد بدأ هذا الاسلوب في مرحلة الرواية الجديدة من اوائل الستينات ، وكان مهماً لانه في ذلك الوقت كان في فرنسا نوع من السهولة في الكتابة مثلا على منوال مورياك ، الرواية النفسية تتكرر دائماً ، تحكي عن سلوكيات واحداث جنسية من جانب سيكولوجي . وقد أدى هذا التكرار الى نوع من التعب وأخذ الروائيون يكررون انفسهم . ومن هنا جاء عدد من الروائيين كـ ناتولي ساروت والان روب غرييه وسيمون دوبوفوار وبيتور وآخرون ليطرحوا مشاكل جديدة وقالوا انه ربما سيكون من الافضل ان نتحدث عوضاً عن أن : جان ينام مع ميشيل وميشيل لا تحبه لأنها تحب جوزيان وجوزيان ... الخ ـ هذه التركيبة المعروفة في الرواية الفرنسية في ذلك الوقت ـ فاننا سنحاول ان نرى بطريقة اخرى وهي ان نبدأ بجملة أولى ونلاحقها في تطور تلقائي . وكتجربة كانت شيئاً مهماً وأنا نفسي أقوم بذلك ولكنني لم انشر قط هذه التجارب . لقد طرحت على نفسي نوعاً من التحدي في الكتابة بهذا الشكل كأن آخذ مثلا موضوعا صعبا : « سرطان بحري يخرج من البحر يتقدم بسرعة خاطفه على الرمل يحفر فيه حفرة ويدخل فيها .. .. » تنتهي الجملة الاولى . ماذا

سيحدث بعد ذلك ؟ هذا النوع من التجارب بالنسبة لي لم يقدم اي نتيجة مهمة . ولكنها بالتأكيد مهمة في عمل الكاتب نفسه عندما يحاول اكتشاف نفسه وما يستطيع ان يصل اليه عبر فعل الكتابة . ولكن عندما يصبح هذا العمل مؤلفاً لسوليرس على سبيل المثال ولكل اولئك الذين يحيطون بمجلة « Tel quel ـ كما هي » فانني ارى ـ اسمحو لي بهذا التعبير ـ جانباً استمنائياً في هذا النوع من الادب لا أحترمه كثيراً وعلى كل حال يزعجني ويقلقني .

■ عندما نكتب رواية او قصيدة يحصل نوع من الانعكاس على الآخر . ولا يمكن ان تكون كاتباً حقيقياً دون ان تغير اللغة والابعاد . ان كل الكتاب الكبار قد حاولوا ابداع لغتهم . واليوم بصدد ما يجري في فرنسا والولايات المتحدة من محاولات روائية جديدة تسميها انت بالاستمناء الروائي . الا تعتقد انها نتيجة لازمة تاريخية تتماشى مع الآلية المطبقة على المجتمع الراسمالي . وبهذا المعنى فان كل الاشياء قد اخذت جانباً من التخصص الحاد لدرجة انها لم تعد تتجاوب فيما بينها . واذا واصلنا هذا التحليل السوسيولوجي كان ناخذ على سبيل المثال محللا اجتماعيا مثل الان تورين الذي يتحدث عن مجتمعات ما بعد الراسمالية ، وسيعرض الى دور العلماء في هذه المجتمعات فهو يذكر انه سيكون هناك العلماء في جانب والذين لا يملكون المعرفة في الجانب الآخر . اي سوف تنتهي هذه الديمقراطية البرجوازية . وانا أعتقد اننا لو أردنا ان نحلل عملا لشخص مثل سوليرس يجب ان نبدأ بهذه النقطة فهي الوسيلة الوحيدة لشرح هذا النوع من العمل على اللغة . وان كانت النتيجة ستقدم شيئاً جديداً ام لا ، لا ادري انما على الصعيد التجريبي يبقى عملا مهماً .

□ لا أشك بذلك . بل اعتقد انه على هذا الصعيد سيكون مهماً . واعتقد ان كل كاتب وانا اولهم يستفيد من الاكتشافات التي تتم على مستوى اللغة . ولكن ما يزعجني ويمنعني من مواصلة هذا النوع من الكتابات هو أن أرى هذه التجارب تخفي وراءها نوايا اخرى ، كأن تخفي وراءها عملية التخلي عن كل التزام عبر التاريخ .

لقد عرفنا هنا في فرنسا في السنوات الاخيرة نوعاً من الكتاب الذين يكتبون مؤلفاتهم فقط في اللحظات التي تجري فيها احداث مهمة في تاريخ الانسانية وكأنه لم تكن لهم علاقة بها من قبل . إنني اطالبهم بنوع من الحضور التاريخي ، هذا الحضور الذي لا اراه في الغالب . وان ما ارى باستمرار هو انغلاق اشخاص في مكاتب للكتابة يجعلون منها سببا لمعيشتهم . ولكنها دائرة مغلقة وبالرغم من ذلك فانهم يجدون قراء لهم ، هؤلاء القراء هم بدورهم يسعون الى الافلات من الحضور التاريخي . أما أنا فلا اريد ذلك .

■ لا بد اذن على الكاتب ان يكون داخل التاريخ ..

□ نعم .

■ كاتب في التاريخ ماذا يعني هذا ؟

□ الكاتب في التاريخ يعني اشياء عديدة . لا يعني بالضرورة انه لا بد أن يكتب عن

التاريخ . ان للكاتب سيادته المستقلة وله الحق في كتابه ما عليه إحساسه وميله ومن هذا الجانب يحق لسوليرس الكتابة فيما يريد وليس لي ان أعترض عليه . ولكن ابتداء من اللحظة التي ينشر فيها الكاتب فانه يخلق نوعاً من الصلة بينه وبين جمهور القراء ومن هنا تأتي المسؤولية لكاتب مقروء .

■ **يمكن ان يكون كاتباً غير مقروء . هناك العديد من الكتاب غير المقروئين .**

□ طبعاً .

■ **اي ان الجوهري في الكاتب ليس في ان يكون مقروءاً ؟**

□ لا أقول ذلك . إنني اتحدث عن حالة يكون فيها الكاتب مقروءاً كما هو الحال بالنسبة الى سوليرس الذي يكتب منذ عشرين عاماً وله الكثير من القراء . والذي يحصل هو ان يدخل كاتب مثله في حلقة يمارس فيها لعبة مع قرائه ، هذه اللعبة تقع خارج الاهتمامات التاريخية كلياً .

■ **ولكن من يحدد هذه الاهتمامات ، وما هي الموازين ؟**

□ لقد تحدثت عن الاحساس بالمسؤولية وهنا الى واقعي كاميركي لاتيني . انت تعرف الوضع في اميركا اللاتينية ، هذه القارة الخاضعة من جهة الى كل الضغوط التي تمارسها الامبريالية الاميركية والى كل ممارسات الدكتاتوريات العسكرية في الداخل من جهة اخرى . هل تعتقد أن كاتباً يمكن أن ينجز رواية دون ان يشير الى هذا الوضع ودون ان يحاول ان يوصل الى قرائه درساً في هذا التاريخ . لست مؤرخاً ولكن يجب ان نقدم للقارىء نوعاً من الامكانات ليتمكن من الحكم من خلالها على الاحداث التي تمر به والتحرك نتيجة لذلك . إنني لا أطلب من الكتاب أن يصنعوا هذا الوعي ، ان هناك أيضاً الايديولوجيين ، الفلاسفة والسياسيين الذين يحملون رسالة ينقلونها واوامر يوجهونها .

■ **إذن فان الكاتب هو حامل رسالة .**

□ أحياناً لا يحمل رسالة .

■ **وانت ما هي رسالتك ؟**

□ رسالتي بسيطة جداً . فهي تتلخص في البحث والعمل من أجل التحرر وتحديد الهوية . كل كتاب اكتبه هو عمل يبدع نفسه لانني لا افكر في القارىء من وجهة النظر هذه عندما اكتب ، ولكن يوجد دائماً الامل بأن يعمل هذا الكاتب مع ما يكتب كل ابناء اميركا اللاتينية الذين احترمهم على مساعدة القراء في اكتشاف انفسهم . وهذا ما يطالب به تشي غيفارا الثوريين ، اي مضاعفة وعيهم الشخصي بما يحيط بهم من افراد وواقع .

سأعطيك مثلا على ذلك : في الارجنتين اليوم توجد صحافة رسمية حيث الرقابة الرهيبة

مفروضة عليها ، وهكذا فان القارىء لا يجد الا المعلومات الرسمية ولا يدري بما يجري فعلا لا في بلاده ولا في البلدان الاخرى . واذا توصلت الى كتابة نص او مقال او قصة قصيرة هنا استطيع من خلالها ان اعكس ما يجري فعلا هناك ، وأن أتمكن من إيصال هذا النص الى القراء هناك فانني سأشعر على الأقل بانني قد قمت بشيء مجسد،شيء مجد .

■ **انني متفق معك وتحضرني الآن قصة قصيرة نشرتها في جريدة « لوموند » تتحدث فيها عن فتاة اختفت في مكتب عسكري ؛ عندما قرات هذا النص احسست بجانب الاثارة فيه ، واعتقد ان المناخات تظهر في كتاباتك بشكل واضح.فهوية هذه المراة لم تكن مقصودة ، فبامكاننا استبدالها باي امراة اخرى . وهذا النوع من الكتابة مهم جدا لانه لا يحمل درسا إنما ينقل المناخ . وهنا تكمن المسؤولية التي تقع على عاتق كاتب من بلدان العالم الثالث . والمهم في مثل هذه البلدان هو ان لا نقول للناس ان عليكم ان تصنعوا الثورة انما هو ان نعيد خلق المناخ والاجواء ورائحة القمع والارهاب . لان النثر في حياة انظمة كهذه قد أصبح مجرد معلومات خاضعة لسلطتها وانا اعتقد انه بخلق مثل هذه الاجواء يمكننا تحديد دور كاتب مثلك .**

□ ان تقول بالنسبة لي شيء جوهري جداً وهو على مدى كبير من الصحة لأن عمل الكاتب هو عمل استطيقي بشكل كلي . ليس من مهمة الكاتب ان يكتب رواية تحكي عن الاختفاءات داعيا للنضال ضدها . يصبح عمله هذا عملا سياسيا . هناك آخرون يمكنهم القيام بذلك . أنا نفسي يمكن ان أقوم بعمل كهذا كصحفي كأن اكتب مقالا عن الاختفاءات ولكن هذا ليس ادبا ، انما مجرد معلومات . واذا كنت قد كتبت هذه القصة القصيرة التي اعجبتك من جهة اثارتها واهتمامها بالاجواء الامر الذي يجعلها تؤثر في كل مكان فبالرغم من أنها كتبت في الارجنتين فان بامكانها أن تؤثر في امكنة اخرى،فأنا اعتقد أن دور الكاتب يقع هنا بالضبط . اي أن دلالة الرسالة كامنة وقائمة والحالة هذه في الاحتجاج ضد الاختفاءات ، ولكنها ليست رسالة سياسية انما حسية تمر عبر الاثارة التي تكمل المعلومات السياسية .

■ **نعود هنا الى مشكلة وعي الابطال انفسهم . لدي انطباع هو انك عندما تبدع ابطالك فان المشكلة الاولى التي تجابههم ليست الوعي انما الحياة وهذا مهم جداً ...**

□ هذا شيء أساسي .

■ **الحياة هذه تقودهم الى اقدارهم . اي ان دور القارىء هنا مهم جدا بمعنى انه في الرواية يعيش هذا النوع من الحياة التي تعطيها له . وبهذا المعنى ـ نعود الى عمل الكاتب ـ اعتقد أن اللعبة كما هو الحال في رواية « ميريل » تجريبية جداً ، فانت تعطي اشارات وايضاحات حول طريقة قراءة الرواية وهو اسلوب للبحث عن الاجواء والمناخات ، ولاننا لا نعرف الاسبانية لا ادري اذا كانت هذه اللعبة قائمة حتى على مستوى اللغة نفسها . اريد ان اعرف اذا كان هذا الجانب التجريبي مرتبطاً بتركيب اللغة الاسبانية ؟**

□ نعم انه مرتبط بمعنى ان اللغة الاسبانية التقليدية التي هي لغة موروثة من اسبانيا القديمة واميركا اللاتينية تحمل في داخلها من جيل الى جيل كل الافكار التي تجمعت فيها منذ القديم بما فيها التراكيب المتعبة ، بحيث ان اغلب الكتاب ودون ان يعوا ذلك يكررون انفسهم

بتكرار نوع من الجمل والصفات التي تلحق عددا من المسميات كما يقول الناس على سبيل المثال في ذكر اليونان « اليونان الالفية » او « الهند الالفية » وكأن الحضارات الأخرى لم تكن الفية . هكذا تعود الناس على تسميتها وهم يقولون ايضا « روما الخالدة » ، وبابل اليست خالدة ؟ هذا النوع من الكليشهات التي تصدر عن الناس صارت ظاهرة ، وتطورت واصبح عدد من الذين يكتبون يكررونها دون وعي بذلك ، لانهم لا يحللون اللغة التي يستعملونها . وهي كما ترى كليشيهات واساليب أصبحت اليوم سلبية تماماً . ربما كانت مجدية في حينها وانتهت جدواها ونحن نعيش اليوم ظروفاً اخرى ووجهة نظر أخرى ولنا أهداف مختلفة . اذن فان احدى المهمات التي يتطلبها عمل الكاتب هو هذا النوع من التجارب اي أن يحاول هز اللغة قليلا وان يشعر الناس بهذه الهزة . عندما صدرت (ماريل) قال الناس بانني قد ذهبت بعيداً لانه كان يصعب عليهم قراءتها ولكن بالنتيجة تعود الناس وما زالت رواية « ماريل » تباع بكثرة ونشرت اكثر من مرة في اميركا اللاتينية والناس يقرأونها دون اشكال بنفس الطريقة التي يقدم فيها موسيقي عملا طليعياً فان الناس يجابهونه في بادىء الامر بالصفير ولكنهم يصفقون له بعد عشر سنوات .

إن الكاتب الذي لا يجري تجارب على اللغة هو كاتب سيء بشكل عام ، وهنا نعود الى ما قلناه قبل قليل عندما تصبح التجربة نفسها هي المادة النهائية للكتابة ، في هذه الحالة أسميِّ هذا النوع من الاعمال استمناء ، لانه اذا لم نستثمر نتائج التجارب في عملية الايصال والنقل في ثروة جديدة داخل المحتوى نفسه فاننا نضيع وقتنا .

■ لو تسمح لي بالعودة الى الحديث عن « المعلومات » التي تطرقنا اليها قبل قليل ، لانني اعتقد انك تناولت الجانب السلبي فيها داخل العمل الادبي . وهنا تجدر الاشارة الى أن المعلومات في العمل الادبي شيء اساسي . إن الاعمال الادبية الكبيرة للانسانية في جوهرها تتشكل عبر تجميع هائل للمعلومات . يقول باوند : « العمل الادبي هو جمع اكبر عدد من المعلومات في اقل عدد من الكلمات » ولو أخذنا على سبيل المثال كتاباتك نفسها فانا أجد انها ترتكز على هذا الجانب ولكنها معلومات مهضومة ومنقولة بلغتك ، فكتابك الاخير بشكل خاص « دورة النهار في ثمانين عاماً » هو كتاب معلومات بكل معنى الكلمة وانت ترفق المعلومات الواردة فيه بالصور والايضاحات والوثائق ، اي ان فيه استخداما جديداً للمعلومات . وانت تقول قبل قليل أن تجربة اللغة تزعجك حينما تظل على المستوى المختبري لانك تريدها ان تكون ناقلة موصلة ، فماذا تريد ان تنقل او توصل اذن ؟

□ انني متفق تماماً معك ومقتنع كلياً بان هدف الادب وبالذات الرواية هو الايصال . واذا اردنا ان نسمي هذا معلومات فانها تسمية تكنولوجية والفرق يكمن في معاملة هذه المعلومات فهذه المعاملة قد تتباين كثيراً . لنتصور ان هوميروس كان ق . د كتب شيئاً يقول فيه « ان اجاممنون قد نزل الى سواحل طروادة وان المدافعين عن طروادة قد تجمعوا وطلب الجنرال هكتور عمل كذا .. وكذا وان اشيل قال كذا وكذا . » اي ان هوميروس ارسل لفا عددا من البرقيات . هذه معلومات ام لا ؟ نعم هذه معلومات ولكن ماذا سيكون مصير هذه المعلومات في تاريخ الانسانية ؟

كل ما قرأناه البارحة في جريدة « لوموند » وصل الينا وهضمناه ونحن بحاجة اليه . ولكن ليس لهذا اي علاقة بالادب او بالاستطيقيا . والفرق أن هذه المعلومات الاخبارية قد نقلت بلغة جمالية ، عن طريق الشعر ، او بلغة يشكل فيها الجانب الجمالي نقطة جوهرية بحيث الا تتغير هذه المعلومات في جوهرها فان طروادة هي نفسها ، ولكنها في الالياذة تمس حساسية القراء بشكل مختلف ، لانها لم تعد مجرد معلومات تعنى بنقل الحدث فالاحداث نفسها تظهر بشكل يهزك . انني اعتقد ان كل الادب هو عملية توصيل ولكنه ايصال جمالي يضمن له في حالة ادائه بشكل جيد نوعاً من الخلود ، رغبة متواصلة في العودة اليه ، فاننا لا نحس برغبة في العودة الى معلومات جريدة « لوموند » بالرغم من وجود معلومات مهمة الا في حالات خاصة جداً .

■ عندما يعلن كاتب معين تغييراً في المجتمع ، في اللغة والسلوك فان هذا الاعلان لا يعني ان التغيير قد انجز ، انما لغة هذا الكاتب ستصير شيئاً فشيئاً لغة الناس كلهم او عدد كبير منهم على الاقل وهذا المعنى يتضمن الاعلان عن لغة جديدة تلتقي مع دور الادب الانكفائي القديم . وهنا في استعمالنا لنوع من الادب ليفك رموز واسرار الادب نفسه نعود الى نفس الدور ، اليس كذلك ؟ اي مثل النبي ، واليوم لا يوجد نبي – ولكن الكاتب مستمر في استعمال نوع ادبي جديد يفرض فيه اللغة التي يتكلم بها الجميع .

□ لا ، اعتذر . انني انظر الى الاشياء بشكل اكثر تواضعاً . انني اعتقد بأن الكاتب يبدأ باجهاد نفسه من أجل التوصل الى تعبير يقنعه هو اولا ، اي العثور على ما جرى التعارف على تسميته بالاسلوب ، ايجاد طريقة للتعبير تلائم ما يريد أن يقول . في ايام شبابي كانت لي أفكار جيدة ولكن عندما كنت اكتبها واعود الى قراءتها كنت أثور على نفسي لأن لغتي لم تكن سهلة ولم تكن تتمتع بحرية كافية . كانت جافة جداً وثابتة وقديمة ، وعندما كنت اعود لقراءة ما اكتبه لم اكن الكاتب الذي يقرأ في هذه الحالة انما مجرد القارىء . ولكن قارىء بشروط قاسية . لقد كنت صارما جداً . ان النضال الذي يجب ان يقوم به الكاتب الحقيقي هو ان يمتحن لغته ويطورها طيلة سنوات ، حتى يصل اليوم الرائع الذي يحقق فيه عمله الابداعي ، وعندئذ يكتبه ويتركه ينام يومين وبعد ان يجري بعض التعديلات البسيطة يجد نفسه امام النص الذي اراد ، هكذا يجب ان تحتوي اللغة على الايحاء وعلى الحلم وعلى الرؤية هذا بالنسبة لي هو تعريف الكاتب . وابتداء من هذه اللحظة تكون المتعة الكبيرة ، فالادب هو متعة هائلة وليس عذاباً كما يقول الكثير من الناس . فأنا لا أعتقد بذلك . انني اتمتع عندما اكتب ، انها متعة كبيرة كما في الحب فالحب قد يبكي ولكنه متعة هائلة ، متعة تتضمن معاناة والادب هو أيضاً نوع من الاثارة الجنسية وانا اعتقد تماما بهذا ، الادب بالنسبة لي نوع من الاثارة الجنسية .

عندما يصل الكاتب الى مستوى معين في اللغة يسمح له بعكس كل ما يريد ان يقول تقريباً فيها ، فان هذه المتعة ستنتقل الى القارىء وهو شيء صادق بالنسبة لي غير مزيف ولا ينقصه شيء . كل الجوانب التجريبية بالنسبة لي مجرد وسائل من اجل التوصل الى هذه اللحظة الرائعة بيني كمؤلف وبين القارىء اي اللحظة حيث لا يوجد اي عائق .

■ هنا تطرقت الى النقطة الاكثر اهمية وهي اللغة . وفي مؤلفاتك تبدو اللغة وكانها العنصر الاكثر ثقلا . العنصر المركزي ولكنها في الوقت نفســـه الاكثر شفافية وبساطة وخفاء . هذا بالتاكيد اسلوب في التعامل مع اللغة ، ما رايك بالأساليب الاخرى في التعامل مع اللغة ؟

□ اذا كنت تملك هذا الانطباع وانت تقرأني فان هذا نتيجة عملي المتواصل في تطوير اللغة . وان اتوصل الى البساطة وذلك باسقاط كل ما هو زائد ، كل ما يمكن ان يضيفه كاتب آخر دون ان يشعر بوطأته على معانيه . غالبا ما اقرأ كتبا لمؤلفين شباب من أميركا اللاتينية وأحيانا تكون كتبا رائعة ، ولكن أغلبية هؤلاء المؤلفين الشباب يعبرون عما باستطاعتهم التعبير عنه في نصف صفحة وبشكل افضل . فانت تجد في لغتهم التكرار والالتفاف كما انهم لا يمارسون النقد الذاتي بشكل كاف . لا يوجد وعي للغة . انهم يضعون فيها كل شيء وهكذا يجد القارىء نفسه مع رسالة غامضة مثقلة بالزوائد الامر الذي لا يجعلها واضحة وكاشفة كما هو الحال في الاسلوب .

■ من هو الروائي الذي تجده اقرب لك بهذا المعنى في العلاقة مع اللغة ؟

□ عموما ، لا أحب ذكر الاسماء خاصة وانها لا تحضرني الآن . هناك عدد كبير من المؤلفين احبهم واعجب بهم . انني افكر على سبيل المثال بـ غاريسيا ماركيز في كتابه « مائة عام من العزلة»بالرغم من اسلوبه المختلف جدا عني ؛ فانه هو الاخر لا يترك كلمة زائدة في النص وقد توصل ايضا الى ما اسميه « اقتصاد اللغة » وهذا لا يعني الافتقار في اللغة على العكس فهو الثراء الكبير .

في تاريخ الادب يجدر ذكر حالة فلوبير ، لان فلوبير كان يعامل لغته بكثير من الصرامة وكتب الفصل الاول من « سالامبو » مئتي مرة حتى اقتنع فعلا بالنص . قد نتفق مع اسلوبه او لا نتفق في عصره ، ولكنه كان مستعدا ان يضحي باي شيء كأن يقضي سنوات من اجل ان يكتب « مدام بوفاري » بالطريقة التي وصلتنا فيها . والى جانب كاتب كفلوبير تجد كتابا ، يصدرون رواية كل ستة اشهر يمكن ان تكون لهم افكار وتصورات ومواهب ولكن لغتهم تظل مضببة ومشوشة . ومن هنا اؤكد على ضرورة الاقتصاد باللغة . وبهذا المعنى فان الكاتب الارجنتيني بورجيس الذي نشكل انا وإياه قطبين متعارضين في الموقف السياسي ، لكنه قد علمنا نحن الشباب الارجنتينيين في الثلاثينات والاربعينات على الاقتصاد في اللغة لانه هو الآخر يملك اسلوبا من الدقه والانضباط بشكل يثير الاعجاب .

■ بصدد الحديث عن بورجيس في كتابه « ألف » يوجد تاثير عربي كبير وخاصة من « الف ليلة وليلة » .

□ سمعت انه يعرفها بشكل جيد جدا ...

■ اريد ان اعرف اذا كانت « الف ليلة وليلة » معروفة عندكم ، وما هو تاثيرها عليك ؟

□ إنه سؤال يريحني جداً . فانا عندما كنت في الثامنة او التاسعة من عمري اهدتني امي ترجمة اسبانية لألف ليلة وليلة . وكان نصاً خاصاً بالاطفال اي حذفت منه الجوانب الجنسية ولكنني بعدها إطلعت على النص الكامل بالانكليزية .

بالنسبـــة لي كطفل في الثامنة يفتح مثل هذا الكتاب ويدخل عالم شهرزاد والسندباد وعلي باب وكل العجائب . هذا التكنيك الرائع في كون الحكاية تتولد من الحكاية وهكذا في سلسلة متواصلة . انها عملية في غاية الخطورة على مستوى التكنيك وتجربة صعبة ثم كل عالم العطور والالوان والاجواء الذي تحتويه ...

إن « ألف ليلة وليلة » كانت إحدى أولى الاشياء التي اثرت كثيراً عليَّ ، ومن المحتمل انها احدى الاسباب التي دفعتني الى الادب . لقد كنت انتهي من القراءة الاولى لأبدأ من جديد . وكنت اعيد قراءتها كل عام . وبتصور الطفل الذي كنت ، كنت احس بالرعب امام احداث مثل محاولة دفن السندباد حيا ، هذا النوع من الاحداث يؤثر كثيراً على عقلية الطفل . لقد اكتشفت بعد « ألف ليلة وليلة » عمر الخيام في ترجمات له كانت بالفرنسية والاسبانية وبالرغم من أنني اعتقد أنها قد تكون بعيدة جدا عن الاصل ولكن عمر الخيام قد اثر كثيراً عليَّ .

■ **هل قرات شيئا من الادب العربي المعاصر ؟**

□ لا .

*

■ **ماذا تعني بالنسبة لك مساهمة الكاتب في مسار ثوري ؟ في مؤلفاتك يوجد نوع من اللعبة وفي هذه اللعبة يوجد مضمون ثوري معبر عنه بطريقة خاصة ، اود لو تحدثنا عن هذين البعدين ؟**

□ السؤال الاول هو السؤال الاساسي لانك تتحدث عن مساهمة الكاتب والتعبير المتعارف عليه هو « الالتزام » وأنا لا احب هذا الاخير ، ولكن من اجل التوصل الى ما تريد ان تطرح علي من سؤال فانا أفضل طبعاً كلمة « مساهمة » على « التزام » ان كلمة « التزام » ناقصةوهي ايضاً تسبب الكثير من سوء الفهم . انه على عكس ما يظن الكثير من الناس انا انظر الى هذه المشكلة في غاية البساطة . بعد سنوات طويلة قضيتها غير مكترث بالسياسة ــ كما قلت ذلك في البداية ــ كنت قد قذفت بنفسي كلياً خارج التاريخ ، اي في عالم جمالي بحت ، الفن والموسيقى والادب كل ما كان يعنيني ويحوز على اهتمامي . اما مصير الانسانية فكنت اعتقد أنه من شأن السياسيين ولم اكن اريد ان أزج بنفسي بينهم . ثم كانت سنوات الستينات حيث كنت هنا في فرنسا وكانت حرب الجزائر التي رأيتها عن كثب وهزتني وقائعها ودفعتني الى التفكير . وقبلها كنت في الارجنتين وقد سمعت عن حرب اسبانيا والحرب العالمية الثانية وطبعا كان موقفي في الجانب الجيد ، كنت مع الجمهوريين في اسبانيا وكنت مع الحلفاء في الحرب الثانية .

ولكن ماذا تعني كلمة « مع » ؟ لقد كنت اذهب الى المقهى واتحدث مع أصدقائي وكنت سعيداً بوجهة نظري ولا شيء اكثر من ذلك . اي انني كنت فعلا خارج دائرة الفعل السياسي وشيئاً فشيئاً ادركت ان في هذه العزلة التي اعيشها شيئاً متعارضا . لم اكن مرتاحاً مع نفسي ولم اكن سعيداً . كان بامكاني ان اقضي نهاري في سماع الموسيقى ، التجول في كاليري للفن والعودة لكتابة فصل في روايتي ولكنني كنت أحس بعقدة الذنب .

وفي هذه الاثناء وقعت الثورة الكوبية اي مراحل النضال في الجبال ، وقد تابعت ذلك في الصحافة وفجأة في يوم ما ـ تحصل لنا احيانا أشياء دون ان ندرك سببها بشكل جيد ـ اكتشفت ان هذه الثورة هي ما كنت اسعى لمعرفته بالدرجة الاولى ، فأول ما افتح الجريدة اقرأ الاخبار المتعلقة بها ومن ثم اخبار الادب والثقافة . انتصرت الثورة الكوبية وقد احسست فعلا برغبة ليست مجرد رغبة عاطفية انما حسية بالذهاب الى هناك . لقد كنت سعيداً جداً بسقوط الطاغية .

وأحيانا تصنع الصدف اشياء جميلة ، فقد دعيت بعدها الى الذهاب الى كوبا لانني اخترت عضواً في لجنة لتوزيع الجوائز الادبية . اخذت الطائرة الى كوبا وعشت فيها شهراً . لقد كنت مع الشعب وتعرفت على كاسترو . لم يكلف الكوبيون انفسهم اي عناء لاقناعي لقد كنت اشاهد كل ما يحيط بي فقط ، وكانت .. حركة ثورية تتحرر للتو من عاهل الطاغية والاستبداد وتحاول مع كل المصاعب والاخطاء والمشاكل ان تتوصل الى طريقها . وعندما عدت الى فرنسا صرت احد المؤيدين والمتحمسين للكوبيين واعمل لمساعدتهم . صرت رفيقاً وصديقاً ، اسافر الى كوبا كل عامين وقد تعرفت عن كثب على اللحظات اليسرة والسعيدة للثورة الكوبية .

واذا اخترت ان احدثكم عن هذه التفاصيل فذلك لانني اعتقد ان الثورة الكوبية هي الحدث الذي جعلني اتفاعل مع التاريخ . ومنذ هذا الوقت وبما يسمح لي الوقت من قراءة أدبيات الماركسية والاشياء الاساسية فيها ـ فانا لا اعرفها بشكل جيد ، وإن كان بامكاني الحديث ساعات عن مارسل بروست ، فلا املك أية فكرة موسعة عن ميكانيكية عمل الاشتراكية ـ ادركت بشكل مفاجيء انها لم تكن شيئاً ليبعدني عن الادب .

لم اكن افكر بالقراء وفجأة أدركت ان كل شيء اكتبه سوف تقرأه الآلاف والآلاف في أميركا اللاتينية . وفي هذه اللحظة بالذات احسست بأن لي « مساهمة » ـ على حد تعبيرك ـ وأن علي واجب هذه المساهمة من وجهة نظر ما . وهكذا جاءت مساهمتي بشكل تلقائي ، فقد أحسست نفسي فجأة بأنني ملتزم وادركت ان مصير اميركا اللاتينية من وجهة نظري هو الاشتراكية ، وهي ليست اشتراكية مستوردة انما نابعة من طبيعة كل شعب بكل خصائصه . بعدها بدأت الاتصال والسفر وكتابة نوع من القصص القصيرة ذات الطابع المشكلاتي الغاضب نوعا ما .

وفي هذه الفترة كانت الديكتاتورية العسكرية تتصاعد في الارجنتين حيث كتبت روايتي « كتاب مانويل » . ومنذ هذه اللحظة تطورت الامور بشكل سريع واخذت مساهمتي دورا اكثر حيوية ، فقد طلب مني المشاركة في « محكمة برتراندرسل »كلاتينياميركي في نفس الوقت الذي طلبت فيه المشاركة من غارسيا ماركيز . وكان علينا ان نقوم بعمل مهم هو النضال ضد بينوشيه في تشيلي والدكتاتورية في البرازيل والارغواي والارجنتين .

وهكذا طيلة العشر سنوات الاخيرة كنت احاول في اكثر من مكان في العالم ان اكشف للناس – اما بكتابة المقالات او بالمخاطبة المباشرة او المشاركة في اللقاءات – ما هي الدكتاتوريات في اميركا اللاتينية ، وكذلك ان أعمل من أجل التضامن وجمع التبرعات وكل ما هو ضروري في النضال من أجل الوصول الى الهدف . وفي هذه السنوات الاخيرة طرحت مشكلة حقوق الانسان نفسها وبشكل دقيق بعد الانتهاكات لحقوق الانسان في تشيلي والارجنتين ومشكلة التعذيب والاختطافات والاغتيالات وكل الانتهاكات . وأن طريقتي في المساهمة من بيتي هنا في باريس في كل هذه المواقف هي الاستفادة من اسلحتي ككاتب .

ان مساهمتي والتزامي ككاتب مقروء بشكل كبير في اميركا اللاتينية تفترض نوعاً حادا من المسؤولية ، فأنا عندما اكتب قصة قصيرة أو رواية يمكنني ان أسمح لنفسي بممارسة كل الحريات التي أنا متأكد من أنها تمتعني وتمتع القراء ، ولكنني حينما اجلس أمام آلالة الكاتبة وافكر بكتابة موضوع حول حقوق الانسان وضد الدكتاتورية ، فأنا احاول ان أزن كل كلمة فيه وافكر فيها وهنا يصير الالتزام فعلا دقيقاً جداً وحتى تقنياً .

وأود ان أضيف اخيراً الى أنه في هذه الحالة أنت تعرف انه في اليسار لو أخذنا هذه الكلمة بالمعنى الثوري بشكل عام ، يوجد دائما اتجاه لدى السياسيين يصور الكاتب الملتزم بمثل هذا النوع من فعل الالتزام ، اي لا يجب ان يكتب الا حول المواضيع الثورية ، وهنا أصبح – انا شخصيا – عاجزاً كليا لانني كائن جمالي يكتب القصص القصيرة والروايات ومن هنا لا يمكن لاحد نط ان يفرض علي موضوعا او اتجاهاً .

لقد توصلت بنفسي الى بعض وجهات النظر والموازين والاتجاهات التي تسير مع الاشتراكية ولكن ابتداء من هذه النقطة التي اعمل فيها ككاتب كما افهم هذا الواقع . اي أنني أقيم فصلا واضحا جداً بين العمل الابداعي الجمالي حيث اكتب اشيائي بحرية كاملة ليس لها اي علاقة بالمساهمة او الالتزام ، وما أقوم به بشكل مواز من نشاطات في مؤتمرات ولقاءات اعلامية حيث تصبح مساهمتي سياسية ١٠٠٪ .

واذا كنت أؤكد على هذه الكلمات فذلك لانني في السابق متهم بأنني الـ بلاي بوي لعدم تركيزي كليا على العمل الثوري . غير أني لا اعرف كاتبا واحداً صالحاً لهذا المثل كأن يكون

مركزاً ١٠٠٪ للعمل الثوري . لا أعرف أحداً في اميركا اللاتينية . ان الكتاب الذين لا يمارسون الا السياسة في اميركا اللاتينية هم كتاب بائسون او صحفيون يتصورون انفسهم كتاباً .

■ **إنك تتحدث عن وعي شبه مطبق . فما هو حجم فرويد إذن في العمل الادبي ؟**

□ ان له دوراً كبيراً ومهماً . انت تعرف ان جانباً كبيراً من قصصي القصيرة هي نتائج احلام او كوابيس . كانت هذه المشاهدات بعد اليقظة بدايات وخطوطاً عريضة لقصصي . فعلى سبيل المثال في كتابي الاول الذي نشرته وأنا اغادر الارجنتين كانت اول قصة قصيرة فيه – وقد نجحت كثيراً – عنوانها « البيت المحتل » وهي حكاية زوجين يسكنان في بيت وفي يوم ما دون ان يعرفا السبب سمعا ضجيجاً يصدر من الغرفة المجاورة . اغلقا الباب وانتقلا الى الجهة الاخرى وبدأ يتعودان على العيش في هذه الجهة ، دون اي تفسير لما حدث ودون ان يتساءلا عن هوية اولئك الذين احتلوا الجزء الآخر من البيت . وشيئاً فشيئاً يطردون من البيت (طول القصة اربع صفحات) فان هذه الضجة التي دخلت البيت اخذت تنمو وتتصاعد بشكل تحتل فيه كل جزء الامر الذي يضعهم خارجاً . كانت هذه القصة في واقعها حلماً رأيته على شكل كابوس ، وكما يحصل لي عادة في الكوابيس اول الامر اشعر بالخوف دون ان اعرف حقيقة ما يجري ، هل وحش ام ماذا ؟ ثمة شيء لا نعرف ان نسميه . لقد حلمت بهذا الكابوس وحال استيقاظي كتبت هذه القصة . هذا هو جوابي وستكون لفرويد كلمة بالتأكيد حول هذه الحالة .

■ **ليس الامر كذلك كما اعتقد . لانك هنا ايضاً تتحدث عن الوعي . فانت تستيقظ من حلمك ثم تروي هذا الحلم . وهذا ليس فرويد بالرغم من العلاقة الظاهرة مع الحلم . قبل قليل وانت تتحدث عن شخصية كنت تكرهها في البداية ولكن دون أن تدري تطورت هذه الشخصية واكتشفت فجاة انك تحبها وهي شخصية رائعة . في هذه النقطة بالذات انت اقرب الى فرويد .. ان هذه المسافة الزمنية من الكتابة التي لم تعها ، هذه الفجوة في الوعي هي التي تصور الى حد ما الجانب الذي تعارف على تسميته « الفرويدي » في العملية الابداعية . انها لحظة اكثر عتمة وضبابية .**

□ لقد تكونت لي فكرة مطاطية جداً عن الوعي عندما ينتقل الى اللاوعي وما قبل الوعي . انت تعرف – هناك الكثير من لا يصدق ذلك ولكنه واقع – ان ٩٠٪ من قصصي استطيع أن أقول عنها انني لست أنا الذي اكتبها . كانت الحالة التي ذكرتها سابقاً كابوساً وقد كتبته من بعد ، ولكن هناك حالات اخرى كأن أتمشى في شارع أو أجلس في مقهى ويحصل لي فجأة ما اسميه بـ حالة ليست القصة كلها تحضرني انما حالة اوليه ؛ رجل أو إمرأة او كلب يدخل ارى كل هذه الاشياء تتحرك امامي . انني شديد التعلق بالتصور وأنا أقول لك أنني لم أفهم هذه الحالة التي تضعني فجأة امام شاشة فيها اشياء تتحرك . عندي قصة قصيرة اسمها « الاسلحة السرية » ؛ اتذكر انني كنت اتمشى قرب ساحة « سان سولبيس » ودخلت الى مقهى صغير ومنه كنت انظر الى نافذة في الطابق الثالث لعمارة مقابلة . لم يكن في النافذة احد ولكن فجأة تصورت غرفة فيها فتاة جميلة وشاب يدخل اليها لانه يحبها وهي تحبه ، وقد جاء اليها لينام معها للمرة الاولى ،

وكانت موافقة ، وفي هذه اللحظة رأيت ان نوعاً من الرعب انتابها ورفضته . اما هو فلم يفهم هذه الحالة ... عدت الى البيت بعدها وبدأت كتابه هذه القصة .. ولو تتأمل في بدايتها لوجدتها مترددة لانني كنت ابحث على الدوام عن كيفية تناولها . تداعت الجمل الواحدة بعد الاخرى ، وصارت قصة مليئة بالمعاناة ، والشيء الغريب ايضاً هو في البدء جاءت إشارة الى بندقية صيد ولكنها وردت مجردة صورة للتشبيه في جملة عارضة ولا تشكل جزءاً من القصة ، وبعد مواصلة الكتابة وتطور اشكال الشخصيات ـ طول القصة ١٠ صفحة كتبتها خلال يومين ـ نسيت تماماً بدايتها وفي آخرها شخص ما يقتل ببندقية . وأنا عندما كتبت ذلك لم اكن اتصور او اعرف انني في الصفحة الثالثة قد أشرت الى هذه البندقية ، ولهذا عندما اعدت قراءة القصة لتعديلها شعرت بالخوف وقلت لنفسي كيف حصل هذا بعد أن نسيت كلياً هذه الاشارة التي كانت مجرد شيء ثانوي ، وكيف صارت في النهاية شيئاً اساسياً . عندها قلت لنفسي ربما لست انا مؤلف القصة ثمة شخص ما يمليها علي وهي تمر خلالي .

■ **والرواية ؟**

□ شيء مختلف . في الرواية تحصل لي لحظات اتحمس فيها كثيراً . في نهاية رواية « ماريل » تعذبت كثيراً لقد كنت أعمل طوال الليل .. تفترض الرواية في الغالب ...

■ **مشروعاً ؟..**

□ نعم ، مسودة او مشروعا ..

■ **ولهذا السبب تفضل القصة القصيرة ..**

□ اعتقد ذلك . أعتقد ان القصة القصيرة هي اكثر تلقائية عندي فهي تأتيني بشكل تلقائي كلياً .

■ **وفي الرواية تحضر مسودة طويلة قبل ان تبدأ بالكتابة ؟**

□ لا .. لا ، هذه ايضاً صيغة عامة . عندما كتبت « كتاب مانويل » كان للشخصيات شكل مشروع مضبب نوعا ما . وإنه فقط بعد كتابة الفصل الثالث بدأت أرى بشكل واضح كيف ستتطور نهاية الاحداث ولكن لم اكن اعرف نهايتها بالضبط . يقال أن اميل زولا كان يحضر مسودات على شكل كارتات ويضع على مكتبه كل هذه الكارتات ويكتب اما أنا فلا أستطيع ذلك . انني اترك الاشياء تقرر بنفسها .

■ **نريد ان ننتقل معك الى الحديث عن موضوع مهم لم نتطرق له وهو المنفى . نريد ان نعرف تجربتك الخاصة فيه ؛ ما هو هذا المنفى ، ما هي قوته واسطورته ؟**

□ يمكنني ان اجيبك بالقول ان المنفى حقيبة كبيرة . لانه يحتوي على تشكيلات مختلفة .

هناك اناس يقولون بانهم منفيون دون ان يكونوا كذلك . وعلى سبيل المثال فان كل اليمين في اميركا اللاتينية لاسباب سياسية يعتبرني منفيا منذ عشرين او خمسة وعشرين عاما . وهذا الموقف بالنسبة لي يعني انتقاصا لأنه لا يأخذ بنظر الاعتبار ما كتبته عن اميركا اللاتينية طيلة هذه الفترة . وهم يريدون بذلك محاربتي في وصفي بكلمة منفي بالمعنى السيء للكلمة محاولين اعطاءها صفة انتقاصية . وفي هذا خطأ في فهمنا للمفردة وهذا ليس مهماً .

توجد ايضا حالة رامبو . ان رامبو يقرر الرحيل ويرحل كما قررت ان اترك الارجنتين وكل منا يمكنه ان يفعل ذلك ويترك بلاده . إذن هل يمكن ان نضع كلمة منفي هنا مقابل شخص طرد من بلاده بالعنف من قبل اجهزة القمع . لا اعتقد ان هناك مقارنة . ولو أضفنا كلمة منفي طوعي كحالة رامبو وحالتي الى ما قبل سبع سنوات ـ سبع سنوات لا استطيع العودة الى الارجنتين ـ لصح التعبير .

إن كلمة منفي بالنسبة لي ذات بعد قسري والمنفي هو الذي يطرحه . هذا هو الشيء الأول . اذن كل المنفيين بحكم الارادة او التفضيل او المزاج ليسوا منفيين . ويمكن أن نسميهم مغتربين .. اناسا تركوا بلادهم والا لاصبح كل من يترك بلاده للعمل خارجاً منفياً .

■ ان المشكلة تتحدد في نوعية وطبيعة السلطات والضغوط التي تضطر الفرد التنازل وترك بلاده . انت تتحدث مثلا عن السلطات السياسية ، يمكن ان تكون هناك سلطة اقتصادية او اجتماعية تضع الفرد خارج حدود بلاده ؟

□ هذا صحيح . وهذا هو الشيء الذي يجعل من كلمة منفي حقيبة . لأن هناك كل انواع المبررات . انني اتصور في نطاق لقائنا هذا ، انكم تقصدون المنفى السياسي . اي المنفى لاسباب بالقهر والقوة . ان وجود ٧٠٠ الف ارجنتيني موزعين في الخارج لانهم اذا عادوا سيقتلون هذا هو المنفى بالنسبة لي .

■ هذا وايضا ان تعيش زمنا بلا وطن ....

□ نعم هذه هي النتيجة المباشرة للمنفى ، والمشكلة التي تتسبب عنه . وما تقول الآن يهمني . في السنوات الاخيرة كنا كثيرا ما نتداول انا واصدقائي الشيليين والارغوائيين والارجنتينيين عن المنفى محاولين ان نرى انه اذا لم يكن من الأفضل ان نعيد النظر في تحديد موقعنا كمنفيين من خلال النقد الذاتي . ان الذي يحصل في بلدان كتشيلي والارجنتين عندما تقوم الدكتاتوريات بارغام الناس على ترك اوطانهم وتحولهم الى منفيين هو أن الدكتاتوريات هذه تمارس لعبة محددة . وهي واضحة . إنها تظن ان هؤلاء المطرودين سوف لن يحصلوا على عمل وعلى مال كاف وستتدهور حالتهم أيا كانوا ؛ فنانين او اناسا عاديين . وهكذا لاسباب مالية سيتوقفون عن الكتابة والانتاج بعد ثلاث سنوات على احسن الأحوال ويسقطون من بعد . ان

الكارث الذي تلعبه هذه الدكتاتوريات من وراء هذا المنفى هو تحطيم الشخص عندما لا تستطيع ان تقتله لاسباب عديدة أو أن الشخص نفسه يفلت ، وهذا المنفى هو طريقة لقتله ببطء . وهنا يأتي السؤال ماذا سيكون واجبنا وموقفنا ؟ ان علينا ان نقلب كل هذه المعطيات ويجب ان تعرف هذه الدكتاتوريات العسكرية انها لم تنجح في نفينا . على العكس اننا نصنع الان من منفانا قيمة ايجابية واننا سنواصل العمل والنضال من الخارج بكل ما لا نستطيع القيام به في الداخل . وهذه حركة اعطت نتائج كبيرة .

■ بهذا المعنى انت منفي سياسي الآن .

□ نعم الآن . لقد كانت هناك حالتان : الاولى هي أنني لم اكن اشعر في السابق انني منفي ، لانني كنت اعود الى الارجنتين متى شئت . لم اسم هذا منفى قط . والآن اعرف انني لوعدت فلن يستطيعوا ان يفعلوا شيئاً ضدي لانني معروف جداً وسيسبب لهم ذلك فضيحة عالمية . ولكنني لست غبيا لاقرر الذهاب في هذه الظروف لان « الحوادث » تقع بسرعة . ولهذا فأنا اليوم اعتبر نفسي منفيا ما دام العسكر موجودا في السلطة ، في الارجنتين وهذه هي الحالة الثانية .

لكنني اؤكد على الجانب الايجابي في المنفى وهو الذي ذكرته قبل قليل . لاننا حال ما نفكر بالمنفى فان حالة من السلبية تنطبع على صورة المنفى في الغالب .. المنفي هو المهجور ، الذي يعاني بالرغم من ان هذا صحيح . ثم إن هناك المنفى الداخلي .. حقاً انه يوجد ٧٠٠ الف منفي ارجنتيني في الخارج ولكن هناك شعباً بكامله منفيا في الداخل ، شعباً غير قادر على التعبير ، تهدد حياته المخاطر ويعيش تحت طقس من الرعب والحذر .. هؤلاء هم منفيو لداخل من وجهة النظر السياسية .

★

■ سؤال اخير وصغير : ما هي علاقتك بالثورة الفلسطينية ؟

كورتازار ـ لانه سؤال صغير فان جوابي سيكون صغيراً ولكنه على ما أعتقـد ملىء بالحقيقة . أنت تسألني عن علاقتي ، انها علاقة تضامن وتعاطف وحب . إنني مع قضيتكم من كل أعماقي .

أوراق من أمريكا اللاّتينية

١ ـ مع غابريل غارسيا ماركيز في المقهى ..

كان اللقاء الاول ، وكان علي التعرف عليه . فكل ما يعرفه عني هو ان شكلي كالمأساة اليونانية .. وموعدنا في أحد مقاهي مكسيكو سيتي .

وصل متأخرا ، نظر الي وقال : هل انا على موعد معك ؟ يا للروعة !..

ثم أستمر : ماذا يريد محمود درويش مني ؟ انه لا يبدو عربيا ، انه ـ لنقل ـ يبدو هنديا . لا بد ان محمود درويش هندي . لنتفق على ذلك اولا . وانت .. انت البحر الأبيض المتوسط متنقلا .

قلت له : محمود يريد منك حديثا طويلا عن كل شيء .

قال : الحوار المسجل سيكون بعد اسبوعين . الآن تكلمي . ماذا تفعلين هنا في المكسيك يا مجنونة .

محمود ايضا مجنون . كل الشعراء مجانين .

ثم أضاف : هل تعرفين ان زوجتي مرسيديس عربية الأصل ، من مصر ، رائعة ومتحررة وعدوة النساء . انا مع العرب ، وسجنت في فرنسا ايام حرب التحرير الجزائرية .. ومع فلسطين منذ .. منذ طول العمر . لا توجد قضية اكثر شرعية واكثر عدالة ، لا يمكن ان يستمر عذاب الناس هكذا . لا بد ان تنتهي الحرب ، ان يوجد حل سياسي .

قلت : لولا السلاح لما عرفت من هم الفلسطينيون .

قال : قليلا من الواقعية .

قلت : نحن واقعيون الى درجة اننا لا نقول فلسطين هكذا ، بل فلسطين على أية بقعة من أرضنا المحررة .

قال : لا . ليست أية بقعة . لا بد لكم من أنهر ، وفي سيناء لا توجد انهار !

قلت : نحن نؤمن بديناميكية الثورة ، وبأن قيام دولة فلسطينية على أية قطعة ارض محررة سيجعل هذه الديناميكية تنطلق . تعال الينا .. اقترب من الحقيقة .

قال : عندي دعوة منذ سنوات . كنت ذاهبا عندما بدأ قصف المدافع ، فقالوا لي : انتظر قليلا ، وما زلت انتظر ، عندكم لا تهدأ الحالة ابدا . وبالمناسبة ، عندي ايضا دعوة لزيارة اسرائيل ، ولكنني لن ألبيها رغم رغبتي في معرفة واقع تلك الارض . لن ألبي الدعوة لأن الاسرائيليين سيستغلونها سياسيا وستكون دعايتهم قائمة على الكذب . بلدان أود زيارتهما : الصين وفلسطين . الصين ؟ لا . لا يمكن معرفة الصين في أسبوعين ، لا يمكن سوى تكوين افكار خاطئة . وفلسطين ؟ واقع عجيب غريب . عندما منح اليهود دكتوراه شرف للارجنتيني بورجيس كسر الطلاب الكراسي لعدم منحهم التقدير لغارسيا ماركيز . اليهود يظنون انني ضدهم . هم مخطئون ، فأنا أحب ذكاءهم العملي ، بينما انتم حالمون محلقون ، أنظري الى نفسك .. لا تستطيعين ان تقودي سيارة ، أليس كذلك ؟

قلت : ولا استعمال آلة تصوير .

قال : انا نابغة في الاليكترونيك يا همجية .

قلت : عاملني بشكل جيد .

قال : لن اعاملك بشكل جيد . انا أرق رجل في العالم ، ان عاملتك بشكل جيد لقامت القيامة .

قلت : الى أي درجة انت مستعد لتأييدنا ؟

قال : الى آخر درجة عندي .

قلت : تظاهرة علنية ؟

قال : هناك ألف طريقة لخدمتكم .

سألته عن نيكاراغوا : هناك في عيد الثورة ، في ١٩ تموز عاملوك كرئيس دولة .

قال : لأني أبوهم . كانوا في بيتي ينامون ويأكلون ، ثم رأيتهم رؤساء دولة وعلى اكتافهم بنادق . هم أذكى ثورة منتصرة عرفتها حتى الآن ، ويتعلمون من كوبا . لن يصلوا الى الطريق المسدود ، لن يقعوا في فخ الاستفزازات الاستعمارية . ان هؤلاء الشباب اذكياء جدا . اما قضية الوحدة والانشقاق ، فقد استنزف السندينيون انشقاقاتهم قبل الانتصار ثم توحدوا . لم تعد هناك انشقاقات لم يجربوها من قبل ، وتوصلوا الى الوحدة وانتصروا ، وهذا ما لم يتعلموه في السلفادور . ما زالوا هناك منشقين وبعيدين عن الانتصار بسبب ذلك مهما قالوا .

وسألني : قولي لي أنت .. كيف ياسر عرفات ؟

قلت : رقيق وحنون ، ونابغة في حديثه مع الناس البسطاء ، هكذا رأيته في ماناغوا عندما تكلم الى المهاجرين العرب .

قال : اود التعرف عليه منذ زمن . كلما أزور كوبا أعبر عن هذه الرغبة أمام فيديل ، فيقول لي : ياسر عرفات يأتي بسرعة ويذهب بسرعة .

أرجو ان تصله رغبتي ، اريد ان أعرفه عن كثب .

أقتربت منا فتاة تحمل قطعة ورق منتزعة من منديل طاولة القهوة ، طلبت من غابرييل غارسيا ماركيز ان يوقع لها . قال : ماذا ستفعلين بالتوقيع ؟ قالت : سألصقه على كتاب « مائة عام من الوحدة » . قال : كتاب كبير وغليظ ، أفضل ان تلصقيه على قصة أفضل منه بكثير ، قصة قصيرة عنوانها « ليس للكولونيل من يكتب اليه » .

ثم تحول نحوي وقال : بالمناسبة ، انكم تنشرون كتبي باللغة العربية وانا ابحث عنكم للمحاسبة .

قلت : وانا مالي ؟ لا تشبكني بقضاياك المالية .

قال : يا باردة ! ما يهمك تسألينني عنه ، وما لا يهمك تدعين به الجهل .

اتفقنا على اللقاء بعد خمسة عشر يوما لاجراء الحوار الطويل المسجل . دفع ثمن القهوة اليتيمة التي شربتها ، وانفجر ضاحكا : انت أرخص امرأة عرفتها حتى الآن ، كلفني الحديث معك ١٦ بيزو [العملة المكسيكية] مع الضريبة . وعدته الا اشرب في اللقاء القادم غير الماء .

في الساعة والنصف التي استغرقها اللقاء تكلم عن كل شيء ، عن الانتخابات الفرنسية : بالبراهين والارقام فسر لي لماذا سينتصر ميتران على جيسكار . ثم فسر لي بالبراهين والارقام لماذا لن ينتصر ميتران وسينتصر جيسكار .

وتكلم عن ضجيجة الاخير ، عندما طلب اللجوء السياسي في سفارة المكسيك في بوغوتا عاصمة وطنه كولومبيا . كثيرون قالوا : عملية دعائية

بسبب قرب صدور كتابه الاخير « قصة موت معلن عنه » . فلماذا يريد اللجوء السياسي الى المكسيك طالما هو مقيم في المكسيك بشكل دائم منذ عشرين سنة ، ولا يذهب الى كولومبيا الا لزيارة أهله ؟

قال : انهم أتهموه بالتعاون مع منظمة ١٩ « الارهابية » وانه ينقل السلاح الى المنظمة . وقال : ما حدث هو ان رئيس الجمهورية اتصل بي قائلا :«ان العسكر يريدون جلدك سيذهبون لاعتقالك وليس بامكاني منعهم » كان يظن انني سأكتفي بالسفر صامتا او شاكرا ربي ـ لكنني فضحتهم .. اولاد القحبة .. وهذا ما جننهم .

وعاد الى المكسيك تحت حماية دبلوماسية .

ثم تكلم عن كتابه الجديد : قصة رجل عادي في قرية عادية .أخبروه ـ ذات يوم ـ انه سيموت ، صارت القرية كلها تعرف الأمر .. يوم الموت وساعته . والجميع ينتظرون. الوقائع حقيقية ، وقعت هناك في قريتي ، في كولومبيا .

افترقنا . وما زلت انتظر الموعد الآخر .

اكرام انطاكي
المكسيك

أوراق من أمريكا اللاتينية

٢ ـ قصائد من المكسيك

قالوا عن هذه البلاد العجيبة انها « اسبانية اسلامية مخططة بألوان الهنود الازتيك » [قالها رامون لوبيز فيلاروي] .

هنا تتخذ موقفا منذ البداية : اما ان تعتبر ان التاريخ قصير ، واما ان تتحول الى ثوري بالضرورة . التاريخ الرسمي ، المحترم المدون ، ابتدأ في القرن السادس عشر ، عند الاحتلال الاسباني . الدين واللغة ، الدين المسيحي واللغة الاسبانية ، كانا أدوات سيطرة وضم .

كان عام ١٥٢١ . أتى الاسبان بسفنهم ، بمدافعهم ، بحيواناتهم الغريبة [الحصان] ، بأمراضهم الفتاكة ، بوحشيتهم ، بسجنائهم المبعدين عن الوطن ، وبالقتلة .. ليواجهوا حضارة شديدة التطور : عالم الناوتل الأزتيك في وسط البلاد ، وعالم المايا في منطقة يوكاتان وشياباس وغواتيمالا في الشرق والجنوب . حضارة تقول انه سيأتي ملك ، رب أبيض ، أشقر ، ممتطيا حيوانا عجيبا . وظن الهنود ان قاطع الطريق هيرنان كورتيز ، مبعوث ملك اسبانيا ، هو إله . كان من السهل عندئذ على قاطع الطريق ان يقضي على الحضارة ، على سيد الشعر آنذاك الملك الشاعر نيتزاولكويلف سيد تيسكوكو وعلى من قبله ومن بعده . في عالم المايا تم دفن اعمال أدبية لا تقارن : البوبولفوه ، وشيــلام بالام لشومايل ، اعمال خرجت من القبر ووصلت الينا بواسطة التقاليد السمعية ورسوم ورموز هيروغليفية .

القسم الأول من القرن السادس عشر كان مخصصا لمذابح الهنود . انتظر الأدب ان تنتهي وأبتدأ في القسم الثاني من القرن أدب عبد التأثيرات الاسبانية ، مُقَلّد عبد الذكرى ، لا يفهم بُعْده عن اسبانيا الأم ويتجاهل العالم الهندي العميق تحت نعليه . حتى منتصف القرن الثامن عشر لم يتحرر . فقط تبنى التأثيرات الفرنسية والانجليزية والألمانية ، حتى القرن العشرين عام ١٩١٠ وثورة الفلاحين التي عمت البلاد ، فاكتشف الأدب ان عليه الشروع في اكتشاف بلاده على الأقل ، جمع تراث الروح الهندية بروح ثورة ١٩١٠ بالمأساة السياسية بالحالة الانسانية العجيبة لشعب لا يعرف فوق أية قارة يقف .. فكان الأدب الحالي ، وهذا الشعر :

أوكتافيو باز :

تاريخ الأدب الرسمي في المكسيك ينقسم الى ما قبل اوكتافيو باز وما بعده . هو المرشح الدائم لجائزة نوبل للأداب . هو الحاصل على جميع الجوائز الأخرى الوطنية والمنطقية والعالمية . هو قمة الشعر وقمة الفكر . الفكر اليميني الذي يعرف موقعه واختار بكامل وعيه ان يستقر فيه ، اليمين المثقف الجامع العارف نظيف السمعة والتاريخ : عندما كان يعمل في السلك الخارجي المكسيكي قدم استقالته من منصبه كسفير لبلاده في الهند بسبب مذبحة ٢ أكتوبر ١٩٦٨ ثم كتب قصائد للشهداء . الشعراء من بعده اولاده وقاتلوه ، ورثة رافضون ، ولا احد يتجرأ على القول انه لم يقرأه ولم يتأثر به .

أيتها الأيدي الباردة
انتزعي واحدة تلو الأخرى
ضمامات العتمة
أفتح عيني
ما زلت حيا
وسط جرح ما زال رطبا

الحاضر دائم
القمم هي من عظم وثلج
هي هنا منذ البداية

الريح ولدت في هذه اللحظة
دون عمر
كما الضوء وكما الغبار
طاحونة الاصوات
الحاضر دائم ..

افرايم هويرتا :

من جيل اوكتافيو باز ومن الطرف الآخر . يساري ديموقراطي مناضل ونظيف . يقولون انه أهم شاعر بعد باز وان تاثيره كبير على كل من كتب . شعبي وسهل . الكل يقرؤه . ابتكر نوعا جديدا من الشعر سموه « شعر الحد الادنى » او القصيدة القصيرة .

بواسطتها ، بواسطة الحرية ، يسترجع الصوت والرائحة
حياتها

وتسترجع الزهرة جمالها النحيل والغيمة اناقتها
الرقيقة

بواسطتها ، كل يوم ، يتدهور عبير
ويتحول خيط من الدم الى نهر الامل العريض .
حرة ، مقدسة الحرية ،
بإمكان المرأة ان ترقص الرقصة العجائبية .
ويبتسم الطفل ، ويمنح الرجل نفسه كاملا الى الضوء .
لكن الحرية ليست حمامة دافئة النبض
انها فقط تحليق .

روبين بونيغاز نونيو :

هذا المكسيكي العالم باللاتينية ترجم فيرجيل وأوفيد . شاعر جامع معلم عجوز ، أصدر مؤخرا مجلدا يضم أعماله الكاملة تحت عنوان « بشكل آخر ، نفس الشيء » . واسع يذهب من الغنائية المتكاملة الى الأدب الباروك والهذيان والجدية الجافة .

ربما هناك أحد ينظر الينا ، يضحك

يسخر منا وينظر الينا
ويفكر : تلك النباتات الجديدة
ليست خضراء بعد
الجذع من هواء وبلا جذور .
وانا اكتب : « هذه اللحظة ».واللحظة التي كتبتها
ذهبت وامحت
تماما كالقرون الماضية
قبل ان أولد
لكن احداً لن يجردني عند اللقاء
من تلك الثروة غير المنتظرة .

ربما نحن نيام
نعرف حقائق نائمة
ربما هناك احد ينظر الينا ونحن نيام

وانا انكرك في احلامي ، وانقذ نفسي
وبانقاذي نفسي أنقذك .. ان كنت تسمعني

خايمي سابينيس :

من جيل نونيو ، يجمع الحضارة الهندية « الناوتل »
مع الحضارة اللاتينية .

لو كان بوسعي فقط ان اقول : ابي ، ايها البصلة ، ايها التراب ،
ايها التعب ، لا شيء ، لا شيء ، لا شيء .
لو كان يمكن شريك كجرعة الماء
لو كان يمكن نبحك بهذا الالم
لو كان يمكن لمس وجهك
بواسطة نكريات الليل هذه
ايها الجرح المفتوح ، ايها التقيوء الدموي
انا أعرف انه لا انت ولا أنا
ولا نعجة نحاسية ولا جناحان
يحملان الموت ، ولا الرغوة التي يتقيؤها البحر ولا الشواطيء

ولا الرمل والحجارة المنكسرة ولا الهواء والماء
ولا الشجرة جدَّة ظلها ذاته
ولا الفاكهة
تعلم شيئاً عن الوقت الغامض الذي يقذفنا ..

البيرتو بلانكو :

عميق وعلمي وشجاع في مواجهة تناقضات الطريق الذي اختاره . شاعر متدين وجمالي ، شفاف ورقيق ، رقيق وقوي ، يتكلم عن ربه بلغة العاشق ..

الأرض تنبض مثل حيوان
ينام تحت شجرة ..
والهدوء الذي ينفر من أعضائها ضوء
تحمله هذه الصحراء .
انظر الى مرور رجال القافلة
محملين بالذهب والقطن والجلود والبلاستيك
يصرخون مقتنعين بأسماء العالم ، ومفاجآته
يحتاجون الى رؤية الشمس في خناجرهم
لكي يدركوا ان للضوء ثمنا ..
هذه احتفالات الغرور ، منازل الرمال
وفي البحر تبرق شموع أخرى .

خوسيه كارلوس بيسيرا :

كان شابا وكان مأساويا ، مات بحادث سيارة .

وانت ايضا كنت تعودين ، تعودين بشكل ما الى النظر في نهاية اخرى ،
دون معنى ، حيث المساحة تضيق على جسدك وسط مساحتك وحدك ،
مساحة حزنك حيث تتنازلين عن خرير المياه وتتركين عينيك لنهاية الليل ،
وتحللين دمك في كل المرايا التي اقتحمها حيوان الضباب ،
وكنت واقفة في عينيك كتلك التي تغذي عريها بالهواء أنت التي تسمعين اسمك بصوتي .
كالعصفور الهارب من كتفيك
والآتي لينشر ريشه في حلقي
حرة ، وحيدة ، مغلقة على الحزن تنظرين الي

قميصي مليء بالبقع الغامضة النهارية
والكلمة نفسها تلتهم فمي
تأكل كالحيوان الجائع قلب ذلك الذي يتألم منها .. ويقولها

مر الليل حتى الفجر
مر ماحيا أصنامي القديمة
وانا رأيت كيف كان يحمل الصمت الذي يغلي بالمتآمرين .
والابطال الذين فقدوا بطولتهم عندما ولدوا [1]
عندما تحولوا الى ابطال للمرة الاولى والاخيرة .

خيراردو دينيس :

اسمه مستعار ، ومع ذلك اختار الا يخجل من عورته . عجيب غريب قليل حياء . مثقف . ينادي بتجرده ويقول انه لقيط ثقافي . يعض كل من حوله بأدب شديد ، ولا يؤمن بأشياء كثيرة ولا يكشف عما يريد . عدو كل شيء ، وحيد ، جديد ، وناقد تعب ، أتعبه الواقع . سلاحه الأوحد هو الضحكة القاتلة . هذا الذكاء الذي يعرف الموت قبل ان يجربه .

ابتدأ كل شيء عندما نظروا بجدية
الى فلان وفلان ، اما ما تبقى
فالعالم كله كان مراهقا ، وكان يعتقد
ان شكل مؤخرة النساء
ينبىء بشكل الكون
وكان ذلك خطأ في زاوية الرؤية
كانت هناك قوافل نتنة الرائحة وحليب عفن
وكانت القوافل محملة بأشيائها المعتادة
وكل هذه الانهار المليئة بالتراب
وبيروقراطية قادة الجمال فوق الرمال
في طريقهم الى بيوت الدعارة ..

كورال براشو :

امرأة متعبة ، وشاعرة متعبة . عديمة الصبر . عصبية الكتابة . تكتب

بشكل عار ومجرد .

منذ تهيُّج أسماك الرخام هذه
منذ رقة غنائها الحريرية
وعيونها المزينة
بزعانف زجاجية
وهدوء المعابد والجنائن
داخل الظلال الساحرة
في الأحجار التي تتشابك وتنوب

فتحت سريرها ..

ترجمة : اكرام انطاكي

أوراق من أمريكا اللاّتينية

شيبي بُولِفَارْ

٣ ـ قصة من الباراغوي

أغسطو روا باستوس

« آه ! شيبي بوليفار ! طبعاً ما زلتُ أذكرُهُ ! » ـ هكذا حدثَّتِ المرأة الجالسة أمامِي في الباص ، ثمَّ أضافت : « إنهُ طويلٌ ، هزيلٌ ، وذو مخالِبَ عصفورٍ . كانَ يرتدِي البُونْشُو صيفاً وشتاءً ، بسبب تلك الجراح الشهيرة التي لم تكن لتلتئِمَ أبداً . وكان ، في اللّيالي المقمرة ، يَغْرق في قبَّعته حتّى العينين ، ولأجل مزيدٍ من الأمن ، كان يحتمِي فوقَ ذلك بمظلّة صغيرة . كان يخرجُ للنزهة ، ويبعثُ الذعر في نفوسِ أهلِ القرية . لا شكَّ أنني سأظلُّ أذكرُ دوماً شيبِي بوليفار ، تِلِغْرَافِيَّ قريةِ مانورا » .

كان الباصُ قد بدأ يمايلُ على طريقِ القريةِ غيرِ المعبّد ، وكانت رائحةُ الماضي تسري في غفوتِي . وكان شيبي بوليفارْ يأخذُ شكلَه فِي الصوتِ الناشزِ للعجوزِ الجالسةِ أمامي ، وسطَ أقفاص الدجاجِ ، وأكياسِ البرتقال ، وعُلَبِ أوراقِ السجائرِ .

أمّا عن عُزْلَةِ شيبي ، فلمْ تكنْ عجوزُ قريةِ مانورا تكذِبُ . فأنا ما زلتُ أراهُ عارياً ، جراحُهُ مضمَّخةٌ بشَحْمِ العظَّايَاتِ ، منقطعاً في كوخِهِ ، يسوِّي ألواحَ نعشِهِ على ضوءِ شمعةٍ . وهذِهِ الصورة الغامضة تنضافُ إلى صوتِ العجوزِ الأبحِّ بفعلِ التدخينِ ، لكنَّهَا لا تختلطُ بِهِ . وفي البعيدِ ، كُنَّا نسمعُ في عُمقِ الليلِ صدَى ضرباتِ القاقُمَةِ والنَيْرُونَ على جذوعِ الشجر . « ها هو شيبي يحرِّكُ الآنَ جهازَ التلِغْرافِ » ؛ هذا ما اعتادَ القرويُّونَ قولَهُ كُلَّمَا سَمِعُوا النَّقْرَ الخفيَّ للعصافيرِ النَّاجِرَةِ .

بهذا الشكل كانَ يختلط كلُّ شيءٍ ، الواقعُ والوقَائعُ .

كانَ الباصُ يخترقُ الليلَ الأغبر بمصابيحهِ . وكان صوتُ العجوزِ يصرُّ من حين إلى آخر ، قريباً أو مُتباعِداً ، على إيقاع هبّاتِ الرِّيحِ .

ـ « لقد ماتَ شيبي عندمَا قدِمَتْ جُيوشُ الحكومةِ ، عامَ الفيضان الكبير ، خلالَ ثورة ٤٧ » .

ـ « لكنَّهُ لم يمتْ بطلقةٍ ناريّةٍ » ، قلتُ لأجلِ أن أقولَ شيئاً .

ـ « قالَ بعض آلناسِ أنه مات خوفاً من آلطلقِ آلناريّ ، وقال آخرونَ أنَّ رصاصةً طائشةً أصابَتْهُ » ، أجابت آلعجوز آلتاجرة .

لكن هذا غيرُ صحيحٍ . فكلُّ إنسانٍ يموتُ بطريقتِهِ آلخاصة ، ولا يموت أبداً ليلةَ آليوم آلمحدَّدِ لموتِهِ . أنت على حقّ . لقد ماتَ شيبي عندمَا حانت ساعتُه ، بعدَ أن آنتظرَ موتَه طويلاً . ظلَّ من عشرينَ سنة يصنَعُ صندوقاً من خشَبِ آلباليسانْدِرْ حيثُ دفَنَّاهُ .

إنَّ شيبي آلعجوز ، وشيبي طفولتي يسكنانِ آلذّاكرة نفسها ، لكنّهما لا يمثّلان آلشخص نفسه . بل يوجدُ هناك شيبي آخر ، ذلك آلذِي أرادَ أن يكون مختلفاً ، لأجل أن يطاوعَ قَدَرَهُ آلخاص بأمانة أكبر . إنّه آلعصفورُ آلذي يطيرُ مرّةً واحدة بين سماء وسماءٍ .

أمّا آلثابتَ هنا ، فهو أنهُ لم يُوجد طيلة حياة شيبي رجلٌ واحدٌ في قريةِ مَانُورا ـ ديلْ ـ غُوَابِيرَا يعرفُ أكثرَ من شيبي ذاته قصّةَ سيمون بوليفار وحروب آلإستقلال . ولمزيدٍ من آلدقّة ، نقولُ أنه آلرجل آلوحيد آلذي كان يعرفُ آلقصّة في هذه آلقرية آلضائعة وسَطَ آلأنهار ، وآلغابات ، وآلهضاب . بل ربّمَا أنهُ كان آلرّجُلَ آلوحيدَ آلذي يعرف آلقصّةَ بين كُلّ فلاّحي آلباراغواي : مع آعتبارِ آلمتعلّمينَ منهم وآلقاطنين بالمدن . بل إنَّ شيبي كان آلرجل آلوحيد آلذي تعلّم آلقصّةَ بالشكل آلذي تَعلّمَهَا بِهِ . إذ آنتهَى بِهِ آلأمرُ إلى أن جعَلَ منها ملكاً شخصيّاً ، كأحلامهِ ودمهِ : صارت عِنْدَهُ هاجساً مُفْرَغاً من كُلّ ذِكرَى ، سوى من رؤيةِ ذلك آلغليان آلمسكون بالصُّوَرِ وآلفرقعاتِ حيث يَرْقَى وجهُ آلقائدِ آلمحررِ .

كان شيبي يتحدّثُ عن كاراكاس ، فيسمّيهَا مبايي ـ فيرا ـ غُوَاسُوا ، آلمدينة آلملتمعة ، كما في أسطورة إلْدُورادُو ، بلاد آلذهبِ ، آلقديمة . وكان يقول أنَّ آمتلاك مثل هذه آلمدينة ، في هذه آلقرية آلتي من كهوفٍ وقصبٍ ، ليس « عملاً في متناول آلحَمْقَى » . كان يقف تحت آلسّقيفة آلمنهارة لمحطّة آلقطار ، في آلبطحاء ، في فناء آلكنيسةِ ، أو في آلطرق ، ويروي ، في نوعٍ من آلحكمة آلمُصْطَنَعَةِ ، لكلّ من يرُومُ آلاستماعَ إليهِ قصّة هذه آلحروب . وكان ، أمام آلنظرات آلجاحدة أو آلذاهلة ، يستحْضرُ بهاءَ كاراكاس ، آلمدينة آلتي آنطلقت منها جيوش بُوليفار لتحرير آلشعوب آلأخرى . « أما نحن فلم نَحظَ بهذه آلنِّعْمَةَ » ، هكذا كان يهمِسُ تحت قبّعة آلقشّ ، وهو يوثِّقُ آلعُقْدة آلتي تَسْحبُ حافتَهَا إلى آلخلف . « بعد مسيرة آلاف وآلاف آلأمكِنة ، أرادَ آلقائدُ آلكبير أن يجيءَ لتحرير آلباراغواي أيضاً ، لكنّ جماعة بوينوس إيرس قطعتْ عنهُ آلطريق . . . »

كان أغلب آلناس يقولونَ أنَّ شيبي مجنونٌ ، مجنونٌ وثرثار ، ولم يكن بالنسبة لهم غير « ذلك آلذي يقبَعُ بين أسلاكِ آلحديدِ في محطّة آلقطارِ » . لكنّه لم يكن مع ذلك يكترثُ ، كان يهذِي ، ويواصِلُ سرْدَ قصّتِهِ آلمليئة بالأسماء آلغريبة وآلمألوفة . كانت آلأسماء بالنسبة لهُ بمثابةِ آلصُّوَرِ ، وكانت آلصورُ بمثابةِ آلأشياء آلحقيقيّةِ آلوحيدةِ لحظةَ آفتضاحِهَا آلأساسي . كان يقول : « آلحقيقة

لا تصنعُ ضجيجاً ، وأوْجُهُهَا تكونُ خافيةً تماماً » .

كان كلُّ شيءٍ قد بدأ مع آلنقراتِ آلكهربائيّةِ آلأولى لجهازِ آلتلغراف .

جاءَ طالبٌ عاديٌّ للعملِ ليلاً بمصلحةِ آلتلغرافِ آلتابعة لبريد قرية أسونثيون . وآكتشفَ طريقةً يحفظ بها دروسَهُ أو يتسلىَّ بها . فصار يُذيعُها عن طريق جهازِ آلمورس بآتجاه زميله نصفِ آلأمّي ، تلغرافيِّ قريةِ مانورا .

ومن خلال فرقعةِ جهازِ آلتلغراف ، ليلةً تِلْوَ آلليلة ، تسلّل آلتاريخ ، خارج آلزمان وآلحدود ، إلى روح آلتلغرافي وعقله آلبسيط . حتى صارَ هذا آلشيءَ آلذي يملكُهُ كلُّ آلناسِ ولايملكُهُ أحدٌ ذا دلالة شخصية وغريبةٍ في نفسِ آلوقتِ .

أدْمَنَ سبريانو أوبيلار على هذه آللعبة آلكبيرة ، وصارَ يعيشُ في مدينةِ كاراكاس من دونِ أن يغادرَ قرية مانورا . كان يحسُّ أن دَمَ آلقائدَ آلمحرِّرَ يسري في عروقِهِ . كما كان يحسُّ أنَّهُ باتَ مختلفاً عن ذاتِهِ ، وأن آسمه يجبُ أن يصيرَ مختلفاً كذلك . ومن ذلك آلحين شيبي أوبيلار يُدْعى شيبي بوليفار . بل صار يحسُّ أن هذا آلإسم هو آلوحيد آلذي يعبِّر عماً في حياته آلنافلة من أشياء صادقةٍ وممتازة . وكانَ ،كلّما دُعِيَ باسمِهِ ،يظلُّ صامتاً . وما كان أحدٌ يستطيعُ أن يجعلَهُ يحيدُ عن موقفِهِ طِوالَ حياتِهِ .

مَرّتْ ليالٍ تِلْوَ سنواتٍ تِلْو ليالٍ لكنَّ شيبي بوليفار ظلَّ يذيعُ ،هُوَ بِدَوْرِهِ ،على أسماع عصافيرَ ساهرة وجاثمة مثله على آلمحرِّكِ آلبرنزي ، قِصَّةَ آلغفوةِ آلمُتيَقِّظة وآلطويلة للمُعْدَمين . هذه آلغفوة آلتي تنضحُ بالدم عند آلأحياء كما عند آلأموات كانت تنتشرُ ببطءٍ عبرَ آلكلمات آلنائمة وآلمتيقظة لشيبي . أمّا سالو سترو ، أستاذُ آلموسيقى ، فقد كانَ يُفجِّرُ من حين لآخر ، أمام آلآذان آلصماءَ لشيبي نوطتين حادتينِ أو ثلاث نوطاتٍ من مُتردِّدَتِهِ آلعجوز ، فما كان من شيبي إلاّ أن يجيب : « إنّي آت على آلفور . . . » ، وقد أشرقت نفسه وهو يواجهُ آلضَّوْءَ آلعنيفَ آلذي يملأ آلنَّهارَ تِلْوَ آلنَّهارِ .

وفي سنةِ ١٢ ،لَمّا تمرَّدَ آلفلاَّحونَ ،انضمَّ شَيّبي إلى صفوفِ آلفدائيّينَ آلمرابطينَ بمقاطعة غوايرا ، في جنوب آلباراغواي . لكنّهُ وقعَ في آلأسرِ ، وكادت آلقوات آلنظاميّةُ أن تُعْدِمَهُ رمياً بآلرَّصاصِ لأنَّهُ رفضَ إذاعةَ خبرٍ زائفٍ بين رفاقِهِ . وكانت هذهِ آلحيلةُ آلشيطانيّةُ هي آلتي أوقعت أعداداً كبيرة من فِرَقِ آلفلاحين في آلكمينِ آلذي نُصِبَ لَهَا .

كان شيبي يروي أنّهُ أُعْدِمَ في ذلك آلوقت . وكانَ في كلامِهِ شيءٌ من آلحقيقةِ .لأنّهُ ماتَ حقّاً ميتةً إنسانيّةً جداً ، لَمّا خمدت آنتفاضةُ آلفلاّحينَ . كان يقول : « أنا لم أعدْ موجوداً . . . » ، وكان غائباً وأعمَى ، كتلةً من آلجلد وآلعظام ملفوفةً فِي خِرَقٍ ، هي كلُّ ما تبقّى من ثيابِهِ . حتّى جراحُهُ كانت قد ماتت ، آمّحتْ ، آلتأمَتْ . وإن ظلّت به ندبةٌ واحدة ، فهو ذاته تلك آلندبة آلوحيدة .

صار قشرة من عدم ، شبنا كالصمتِ ، والصَّمَمِ .

لم يَعُد شيبِي أيَّ شيءٍ غيرَ ذلك ، بل صار كل شيءٍ غيرَ ذلك . فسوف يواصل تأمُّله في عمقِ التوهُّجِ الذي ظلَّ دوماً يفتنه . لكنَّ الشيءَ الذي لم يكن شيبِي يراهُ ، وكان بعض الناس يرونه أيام الضباب ، فهو العقاب الداكنُ الذي كان يحطُّ على سطحِ كوخِهِ .

« آه ! هذا اللص العجوز ! » ، همست عجوزُ قرية مانورا ، ثمّ أضافت : « لقد كانَ يجهد نَفْسَهُ لأجل أن يحصلَ على ما لم يكن يبحثُ عنه . إنّ السعادَة ، بالنسبة للفقراء ، تُوجَدُ دوماً في مكانٍ آخر . . . »

أمَّا في زمانِ شيبِي ، حيث لا زَمَانَ على الإطلاق ، فقد كان العَدُّ بسيطاً . فهو قضَى عشر سنين سجناً من أجل « انتهاكِ حرمة عسكريّ ، وبثّ دعاية مخرِّبة خلال أجهزة اتصالٍ تملِكُهَا الدولَةُ » ، ثم عاد إلى قرية مانورا ، وكان هذه المرَّة غائباً تماماً ، كان شبَحاً .

نعم ، لقد عاش شيبِي ثلاثينَ سنة بعدَ موتِهِ . عاشَ سجيناً في كوخِهِ ، لكنَّ ظلَّه التَّائِه ظلَّ يحجُّ خلفَ بوليفار ، يسيرُ في الطريقِ ، على طولِ نصفِ القارة .

وجاء زمنٌ فقدَ فيه القائدُ المحرِّرُ مجده القديم ،ففرّ هارباً من مدينة كاراكاس،محاطاً بالصور الممزّقة واللّامبالاة ، في طريقه إلى المنفى . وفي إحدى أركانِ بطحاء مايور كان شيبِي واقفاً ، نصفَ مختبِيءٍ خلفَ القناطرِ ، ينظرُ للقائدِ وهو يَعْبُرُ . اتجهَ نحو القائدِ الهاربِ ، وقال له ، ساحباً قبّعتَهُ عن رأسه : « لنغادر ، سيّدي الجنرال ، إلى الباراغواي . لك هناك أعمالٌ كثيرة تقومُ بهَا . . . » ، هذا ما قال شيبِي أنه قالَهُ إلى سَمِيِّهِ المُطَارَدِ . كانت ودَقَاتُ عينيه ترتعش ، مبلَّلة ، تهزّها عاصفةٌ تنفخُ في أعماق ذاته .

عاد صوت العجوز يُسْمَعُ في الباصِ - ظلَّ شيبِي يسوِيّ خشبَ تابوتِهِ طيلة عشرين سنة . لكنَّنا ، في النهاية ، نسيناهُ . وعندمَا جاءت جيوش الحكومة وهاجمت القريةَ ، أغلق شيبِي البابَ على أصابعِنا ، مات ، وغادرت روحُهُ من فَجْوَةٍ غامضة . . .

- « ها قد وصلنا . يبدو أنك غريب عن القرية » ، قالت العجوز .

- « نعم . لست من هنا » ، أجبتُها كاذباً ، دون شعورٍ بالندمِ .

- « ماذا جئتَ تصنَعُ في قريةِ مانورا ؟ هذا . . . إذا كان في الإمكان معرفة ذلك » .

- « لا شيء » ، سَمِعتْنِي أنطق « لا شيءَ » بين أسناني . وهذا اللّاشيء دواءٌ ناجعٌ . وهو الذي تناولَهُ شيبِي في آخر المطافِ . فالمسيحيُّ يجدُ أحياناً بعض صعوبةٍ لكي يموتَ . وذلك يعود ، في رأيي ، لكونهِ لم يألف الموتَ . إذن ، عندما جاءَت جيوشُ الحكومة وهاجَمت القرية من كلِّ الجهاتِ ، هرعَ أحدُ الرجالِ مُعْلِناً أنَّ شيبِي يرقُدُ في تابوتِهِ ، وأنه ميِّتٌ . وفي نفسِ ذلك التابوت

دفناهُ ، ولكن ليس في آلمقبرة . لأن آلموكبَ آلجنائزيّ ما كانَ يستطيعُ شقّ طريقِهِ وسَط آلطلق الناريّ آلمُحاصرِ للقريةِ . لهذا السبب توجّب دَفْنَ آلميّتِ في مربطٍ للحيوانِ . يجب أن نعترف بمثلِ هذهِ آلأشياءَ دونَ أن نغيظَ أحداً . فالقرية كلها كانت تحُبُّ شيبي رغمَ كلِّ شيء . حتى وإن لم يكن في آلقرية رجل أعدَمَ منْهُ نفعاً ، فإنّ قيمتَه آلوحيدةُ تكْمُنُ في أسلوب حياتِهِ ذاتها . كان يعرف أشياء كثيرة ، ولا يعرفُ أنهُ يعرفُها ، وكان لا يَخجل مِن ان يكون طاهراً وأميناً بين كل هؤلاء الأوغاد . أما عيبه الوحيد فهو الأمل الّذي كان يحركه ، أمل كل فقير يحب كلّ شيءٍ لكلّ النّاس . كان شيبي يستطيعُ تقليصَ ظلِّهِ حتّى لا يُزْعِجَ أحداً . ذلك هو شيبي ، بل هو أكثرُ من ذلك بقليل ، وأقلُّ من ذلك بقليل . دفنّاه في مربَطٍ للحيوان ، تحت المطرِ ، والريحِ ، وطلقِ الرصاص . ترك كلٌّ منّا باقةَ أزهاره فوقَ الزبْلِ والوحْلِ . ولم يتخلّف أحدٌ عن الموكبِ الجنائزي لهذا الميتِ الذي يُدينُ لهُ اكثرُنا . وخاصة المتقدّمين بيننا في السنّ ، بحياتهم .

ترجمها عن الفرنسية : محمد رضا الكافي

أوراق من أمريكا اللاّتينية

الأدب والمنفى

٤ ـ شهادة من الارجنتين

خوليو كارتازار

ما سيأتي هو محاولة لاقامة مقاربة جزئين من المشاكل التي يطرحها المنفى في الأدب ، ومن ثمرته الجبرية : أدب المنفى . انني لا أتمتع بأية مقدرة تحليلية ، وسأتحدد هنا برؤية شخصية تماما لا أزعم تصميمها ، وانما عرضها ، فقط ، كمساهمة بسيطة لايضاح مشكلة لا متناهية المظاهر والأوجه .

ان المنفى ، كواقعة فعلية وكموضوع ادبي ، يهيمن حاليا على كامل الأدب الاميركي ـ اللاتيني . كواقعة فعلية : الكل يعرف بالاعداد الغفيرة من الكتاب الذين كان عليهم ان يغادروا أوطانهم في السنوات الأخيرة ؛ وكموضوع أدبي : اننا نراه متجليا بوضوح كلي في القصائد والحكايات والروايات التي يكتبها عدد لا بأس به من هؤلاء . نعم ، الى هذه « الثيمة » الأدبية التي صارت شاملة منذ « رثائيات » أوفيد أو دانتي الاليجيري،قد أصبحت فكرة ثابتة اليوم في الواقع وفي الأدب الأميركيين اللاتينيين ، ابتداءا باقطار ما يدعى بـ « المخروط الجنوبي » ، مرورا بالبرازيل ، وانتهاء بعدد متعاظم من أقطار أميركا الوسطى . ان هذه الواقعة غير الطبيعية بالنسبة للكاتب تشمل كتاباً من الارجنتين ، من شيلي ، من أورغواي ، من الباراغواي ، من بوليفيا ، من البرازيل ، من هاييتي ، من الدومينيكان ، من السلفادور ، من نيكاراغوا ، ولا تتوقف القائمة معنا . (أعني بكلمة « كاتب » الروائي وكاتب الحكاية[٢] ، بوجه خاص ، أي الكتاب أصحاب الابتكار والتخييل ، واضع الى جانبهم أيضا الشاعر الذي لم يحدد احد خصوصية إبداعه حتى الآن ، ولكن الذي يلتقي مع كاتبي الرواية والحكاية من حيث انهم « يلعبون » ، جميعا ، لعبتهم الابداعية في حيز تهيمن عليه المقابلات ، والتداعيات الحرة ، والايقاعات الدالة ، والنزوع الى التعبير عن النفس انطلاقا من الحدس والتضخيم .)

وبتناولي مشكلة الكاتب المنفي ، ادرج أنا نفسي حاليا بين الكتاب (والافراد) الذين لا يحصى عددهم ، الذين يحيون في « الديا سبورا » (ارض الهجرة) .

باختلاف وحيد هو ان منفاي لم يصبح منفى جبريا الا في السنوات الأخيرة : انني حين خرجت من الارجنتين عام ١٩٥١ ، قمت بذلك عن طوع ، وبلا بواعث سياسية أو ايديولوجية قاهرة . لهذا استطعت ، منذ ذلك التاريخ ، ان أعود الى بلدي مرارا عدة ، وأن اعاود الخروج منه ، ولم يحدث الا عام ١٩٧٤ أن رأيتني مضطرا لاعتبار نفسي منفيا . لكن ثمة ما هو أسوأ : إذ إلى جانب النفي الذي كان بامكاننا وصفه بانه نفي عضوي (جسدي) . جاء يضيف نفسه في العام الماضي نفي آخر ثقافي ، هو اكثر مشقة بما لا يقاس ، بالنسبة للكاتب الذي يعمل ضمن صلة مباشرة ووثيقة مع مناخه القومي واللغوي ؛ إذ لقد تم منع الطبعة الأرجنتينية من مجموعتي الأخيرة من الحكايات ، على يد الطغمة العسكرية الحاكمة ، التي لم تشأ أن تجيز توزيعها إذا لم اقم بحذف اثنتين من الحكايات ، رأت هي فيهما حكايتين شاتمتين لها ، ولما تمثله هي كنظام قمعي ، تغريبي. وكانت إحداهما تشير بصورة مباشرة الى اختفاء أشخاص معينين على التراب الأرجنتيني ، اما الثانية فكانت فكرتها اختفاء الطائفة المسيحية لشاعر من نيكاراغوا هو إرنستوكاردينال في جزيرة سولنتينام[٣] Solantiname .

هكذا ، مثلما ترون ، بات بامكاني اليوم ان اتحسس النفي من الداخل ، أي من الخارج ـ وهنا تكمن المفارقة . في سنوات قليلة سابقة ، وفي كل مرة أتيح لي فيها أن أساهم في الدفاع عن ضحايا هذا النظام الديكتاتوري أو ذاك من قارتنا الاميركية ـ اللاتينية ، عبر منظمات كمحكمة برتراند رسل الثانية ، أو رابطة هلسنكي ، لم يخطر على بالي إطلاقا ان اضع نفسي في صفوف منفيي أميركا اللاتينية ، بما أنني لم أكن أعتبر الابتعاد عن موطني بمثابة منفى ، ولا حتى بمثابة منفى ـ ذاتي . ففكرة المنفى تتضمن ـ بالنسبة لي أنا ، على الأقل ـ نوعا من القسر ، والعنف غالبا . ان المنفي ، أي منفي ، هو كائن مطرود دائما ، وهذه لم تكن حالتي حتى الفترة الأخيرة . ويهمني التاكيد على أنني لم اتعرض ، اي يوم ، لتهديد مماثل ، وانني لو حدث وان فكرت بالعودة الى الارجنتين فسأتمكن من دخولها بدونما صعوبة . إن ما لن أستطيعه بكل تاكيد هو الخروج منها ، بما ان الطغمة العسكرية ستنفي ، كما هو معروف عنها ، اي مسؤولية لها فيما يمكن ان يقع لي هناك : ان الجميع يعرف كم ان الافراد يختفون في الأرجنتين دون ان يحصل احد على أية معلومة رسمية بما يحدث لهم .

هكذا ، بما انني أنهض الآن بشرط المنفي ، وأحياه ، أريد أن اقدم هنا بعض ملحوظات حول موضوع يمسنا عن قرب شديد ، نحن الكتاب . ولا يتمثل مقصدي باقامة تشريح للحالة ، وانما تفحص جزئي لها ، كذلك لا يقوم هو في التشكي وانما بالرد بأكثر ما يمكن فاعلية وقوة على الابادة الثقافية التي تتصاعد كل يوم في العديد من اقطار اميركا اللاتينية . بل انني سأذهب ، اكثر من هذا ، ومغامرا حتى بملامسة حدود الطوباوية ، الى القول أننا نتمتع ، نحن الكتاب المنفيين ، بامكانات

تجاوز التمزق والاقتلاع اللذين تفرضهما علينا الديكتاتوريات ، والرد على شاكلتنا الخاصة على كل ضربة يوجهها لنا كل منفى جديد . ومن أجل هذا ، سيلزم تجاوز بعض اساءات الفهم الرومانطيقية و « الانسانية » الأصل ، والتي تتصف ـ لنقلها مرة واحدة ـ بأنها متخلفة ومجانية لروح الوضع الحالي ؛ والتفكير بوضعية النفي ضمن صيغ تتجاوز طبيعتها السلبية ، التي لا يمكن تفاديها والرهيبة احيانا ، ولكن المنحطة والعقيمة أيضا أحيانا اخرى .

مؤكد ، ثمة الصدمة المشلة التي ترافق كل ضربة يتلقاها المرء ، وكل جرح . ان كاتبا منفيا هو ، قبل كل شيء ، امرأة منفية أو رجل منفي ، أي فرد يعرف نفسه مجردا الآن من كل ما هو عائد إليه ؛ من عائلة : غالبا ، وفي أفضل الأحوال من نوع حياة ونمط حياة معين ، من طعم هواء معين ولون سماء معينة ، من اعتياد معين على منازل وشوارع ومكتبات وكلاب ومقاه وأصدقاء وصحف وموسيقى ونزهات في المدينة . ان حياة المنفى هي القطع المفاجىء لصلة بأوراق شجرية ولتجذر في هواء وارض مشتركي الطبيعة ؛ إنه ، بغتة ، مثل نهاية حب ، أو موت فاجع على نحو لا يمكن تصوره ، بما أنه موت نواصل عيشه بوعي ، كهذا الموت الذي تصفه قصة أدغار آلان بو : « دفن سابق لأوانه » .

ولقد قادت هذه الصدمة ، القابلة تماما للفهم ، وتواصل اقتياد العديد من الكتاب المنفيين الى انزواء ثقافي وإبداعي غالبا ما يحدد ، ويفقر ، بل ويلاشي عملهم أحيانا ، بنحو كلي . وان من السخرية المرة ان نلاحظ ان هذه الظاهرة تتكرر غالبا لدى الكتاب الشبان اكثر مما لدى الكتاب المعمرين ، وهنا ، بالذات تحقق الديكتاتوريات مشروعها في إبادة الفكر والابداع الحرين المناضلين ، أقول إبادتهما على نحو افضل . وهكذا رأيت في مر السنوات العديد من الأنجم الفتية تخمد تحت سماء اجنبية . وثمة ما هو اسوأ : أقصد ما يمكن ان ندعوه بـ « المنفى الداخلي » ، بما ان القمع والرقابة والخوف قد سحقتا « في الساحة » العديد من المواهب الشابة التي كانت أعمالها الأولى حافلة بالوعود . وطوال السنوات بين ١٩٥٥ ـ ١٩٧٠ ، كنت اتلقى كميات كبيرة من مخطوطات كتاب شبان مبتدئين كانت تملؤني بالآمال ، ولكنني لا أعرف عنهم اليوم أي شيء ، خصوصا اولئك الذين بقوا في الأرجنتين . ولا يتعلق الأمر هنا بسياق طبيعي ولا مفر منه في الانتقاء والتصفية اللذين يشهدهما كل جيل ، وإنما بتراجع كلي او جزئي يشمل عددا من الكتاب أكبر بكثير مما سيمكن توقعه في ظروف عادية .

سخرية مرة أخرى تتمثل في أن الكتاب المنفيين في الخارج ، وسواء كانوا شبانا ام معمرين ، هم اكثر خصوبة في مجموعهم من اولئك الذين تعرضهم ظروف حياتهم في الداخل إما الى الحصار وإما الى الملاحقة ، التي تذهب غالبا الى حدود اختفاء الشخص او موته ، ولكن مهما كان شكل المنفى ، فان الكتابة تتحقق وسط ،

أو على اثر ، تجربة صادمة يعكسها نتاج الكاتب بلا مداورة في اغلب الحالات .

وبمواجهة هذا الانقطاع عن المصادر الحية ، الذي ياتي ليحيد أو ليطبع القدرة الخلاقة بعدم التوازن ، يمكن لردة فعل الكاتب ان تتخذ اشكالا عديدة . ونجد بين المنفيين في الخارج ان أقلية صغيرة من الكتاب تشحب في الصمت ، مدفوعة ، غالبا ، بضرورة التكيف لحياة وشروط وفاعليات تبعدها ، بالضرورة ، عن الأدب المعتبر كمهمة أساسية . غير ان جميع بقية المنفيين يواصلون الكتابة ، ونجد ردود افعالهم ، على هذه الوضعية ، منعكسة في اعمالهم . ثمة من يقذفون بانفسهم - على شاكلة بروست ، وانطلاقا من المنفى ، في غمار بحث حنيني عن الوطن المفقود ؛ وثمة من يكرسون عملهم لاستعادة هذا الوطن ، مضافرين بين المجهود الأدبي والنضال السياسي . وتتمتع كلتا الحالتين ، وبالرغم من اختلافهما الجذري ، بهذا القاسم المشترك : انهما تنظران الى المنفى كمحو للقيمة ، كحرف ، وكبتر ، يردون عليه بقوة ، بطريقه أو بأخرى . ولم يحدث لي ان أقرأ ، حتى الآن ، قصائد أو حكايات او روايات اميركية - لاتينية ، تجد فيها وضعيتهم المحددة التي هي وضعية النفي الشديدة الخصوصية ، وهي تخضع لنقد داخلي ينفيها كسياق امحاء للقيمة ويحاول إحالتها الى ميدان ايجابي . ان ما يحدث هنا غالبا هو الخروج على هذا « المقفز » الخادع الرديء الذي هو كل شعور بامحاء القيمة ، ومحاولة القفز الى الأمام واستعادة ما ضيع ؛ تحقيق هزيمة العدو والعودة الى وطن بلا متسلطين ولا جلادين .

شخصيا - ومع معرفتي الكاملة بانني اتقدم هنا حد التناقض الخطير - لا أعتقد ان هذا الموقف بازاء المنفى يطرح النتائج ذاتها التي يمكن نوالها في منظور آخر ، لا عقلاني في الظاهر ، ولكنه يمثل ، لو نظرنا اليه عن قرب ، مقاربة صالحة تماما للواقع . ان أولئك الذين ينفون مثقفا ، يحسبون انهم قاموا بعمل إيجابي بالنسبة لهم ، فهم قد قاموا بأبعاد خصم . لكن ماذا لو فكر المنفيون ، هم أيضا ، بهذا النفي باعتباره عملا ايجابيا ؟ إنني إذ أقول هذا لا أتفوه بنكتة سمجة ، لأنني أعرف انني اتقدم هنا في حقل مصنوع من جراح فاغرة وبكاءات لا تنضب . ولكنني إنما أدعو الى إقامة تمييز سريع ، مستند على هذه القوى الداخلية التي انقذت الانسان مرارا عدة من الامحاء الكلي ، والتي تتجلى ، من بين اشكال اخرى ، عبر الدعابة ؛ هذه الدعابة التي خدمت الانسان طوال التاريخ الانساني في صياغة افكار وممارسات لم تكن تبدو ، لولا هذه الدعابة ، الا عبارة عن جنون او هذيان . انني أعتقد أنه بات من الضروري ، اليوم ، اكثر من أي وقت مضى ، ان نشرع بتحويل سلبية المنفى - التي إذا نظرنا اليها هكذا فانها ستضمن انتصار العدو - الى مقاربة جديدة من الواقع ، واقع مؤسس على قيم وليس على شعور بانعدام القيمة ؛ واقع يمكن لعمل الكاتب هذا العمل الشديد الخصوصية أن يحيله موجبا وفاعلا بان يقلب برنامج الخصم كليا ، مواجها إياه بطريقة لم يكن هذا الخصم يتوقعها

إطلاقا .

سأستحضر مرة أخرى تجربتي الشخصية : فاذا لم يكن منفاي الجسدي قابلا للمقارنة بأية حالة من الأحوال بمنفى اولئك الذين تم طردهم في السنوات الأخيرة من البلاد ، بما أنني خرجت بمحض قراري الخاص ، ، وتوصلت عبر بضعة عقود من السنوات الى تكييف حياتي في محور جديد ، فان منفاي الثقافي ، الذي يمحو دفعة واحدة الجسر الذي كان يصلني بمواطنيَّ كقراء وكنقاد لكتبي ، هذا المنفى الحافل بالمرارة التي لا تطاق بالنسبة لكاتب كتب طوال حياته كارجنتيني وأحب الأرجنتين ، أقول هذا المنفى الثقافي ، لم يكن بالنسبة لي صدمة سلبية . لقد استخلصت منها الشعور التالي : لقد قرر الحظ نهائيا هذه الضربة ، وان معركتي معها ستندفع الى العمق .. والحقيقة ، إن مجرد التفكير بكل ما يحمله معه هذا المنفى من مغرّب ومفقر لآلاف وآلاف من مواطني الذين هم قرائي ،ولمواطني من الكتاب ، الذين منعت اعمالهم ايضا في وطني ، كانت كافية لدفعي الى الرد إيجابيا ، الى الجلوس مجددا امام الآلة الكاتبة والاستناد الى اشكال النضال المختلفة . واذا كان أولئك الذين حرموني من كل منفذ ثقافي الى الوطن يفكرون بأنهم اتموا بهذا نفيي ، فأنهم يخطئون كليا وبالمرة . في الواقع ، انهم وهبوني منحة : هذا الوقت الكامل الذي سيكون بمقدوري اكثر من اي وقت مضى ، ان أكرسه لعملي ككاتب ، وما دام ردي على هذه الفاشية الثقافية يتمثل وسيتمثل بتعديد جهودي الى جانب كل من يناضلون لتحرير الأرجنتين ، بالطبع ، إنني لن اشكرهم على هذه المنحة ، وانما سأسعى الى استخدامها حتى العمق ، جاعلا من لا ـ قيمة المنفى قيمة نضالية .

ما من داع هنا للتأكيد على انني لا اريد المصادرة على ردي الشخصي والادعاء ان على كاتب منفي ان يشاطر هذا الرد . أنني أعتقد ببساطة ان من الممكن قلب اقطاب المفهوم المنمط والمعمم للمنفى ، الذي لا زال يحتفظ بأيحاءات رومانطيقية علينا ان نحل أنفسنا منها . ان القضية تتمثل فيما يلي : لقد طردونا من بلداننا ، فلماذا الانحباس منذ هذه اللحظة في هذه الحالة الشعورية ، واعتبار المنفى شقاء اكبر يمكن ان يحدد ردودنا بنحو سلبي ؟ لماذا الالحاح ، يوما بعد يوم ، في المقالات او على المنابر ، على شرطنا كمنفيين ، والتأكيد ، دائما تقريبا ، على ما فيه من شاق وعصي على التحمل ، في حين أن هذا ، بالذات ، هو ما يبحث عنه من اغلقوا دوننا أبواب الأوطان ؟ منفيون . نعم . نقطة . ثم الآن أشياء أخرى تتعين كتابتها أو القيام بها ؛ ككتاب منفيين ، بالطبع ، لكن بتشديد اللهجمة على كلمة « كتاب » . اذ ان فاعليتنا الحقيقية تتمثل باستخلاص اكبر الامكانات الممكنة من المنفى ، الافادة حتى العمق مما نتلقاه من « منح » مشؤومة ، وفتح الافق الذهني وإثرائه ، فاذا ما تقارب هذا الأفق مجددا مع ما يهمنا وما ننشده ، فان هذا سيتحقق في رهافة واعية أكبر وفي مدى أكبر . ان المنفى والحزن يتمشيان يدا بيد ، لكن لنبحث باليد الأخرى

عن الدعابة : انها هي ما سيساعدنا في تحييد قوى الحنين واليأس . أن انظمة اميركا ـ اللاتينية الديكتاتورية لا تتمتع بكتاب وإنما بناسخين ، فلا نحول انفسنا الى ناسخين للمرارة ، للوحشة وللكآبة السوداوية . لنكن أحراراً بحق ، ولنتخلص، في البدء ، من هذا « الاتيكيت » الرأفوي (من الرأفة) والمسيل للدموع الذي يتبدى لدينا غالبا . ولندعم ، ضد الرأفة على الذات ، بهذه الحقيقة التي قد تبدو معتوهة للآخرين : ان المنفيين الفعليين هم فاشيو قارتنا الاميركية ـ اللاتينية ؛ انهم منفيون من الواقع الوطني الأصلي ، من العدل الاجتماعي ، من الفرح ، ومنفيون من السلام . اننا اكثر حرية منهم ، إننا في وطننا اكثر مما هم فيه . لقد تحدثت عن العته ، عن الجنون : هذه ايضا ، الى جانب الدعابة واحدة من الوسائل الممكنة لتحطيم القوالب وافتتاح طريق إيجابية لن يمكن لنا ان نعثر عليها اذا ما واصلنا الخضوع لقواعد لعبة العدو الباردة العاقلة . كان يولونيوس يقول عن هاملت ان « في جنونه منهجا » . وكان محقا ، فبتطبيقه منهجه الجنوني انتهى هاملت الى النصر ، ولكن كرجل مجنون ، ولم يكن بامكان رجل عاقل ، إطلاقا ، ان يركع النظام المتسلط الذي كان يحكم الدانمارك حينها . لقد كانت حياة أوفيليا ولا بيرت وحياته ، هي الثمن الفادح لهذا الجنون ، ولكن هاملت توصل مع ذلك الى وضع نهاية قاتلي أبيه ، نهاية السلطة القائمة على الرعب والكذب ، سلطة طغمة حقبته . في هذا الجنون ثمة منهج ، وثمة مثال صالح لنا لنبتكر ، بدلا من قبول الصيغ الجاهزة التي يلصقونها بنا ؛ لنحدد انفسنا ضد المتوقع ، ضد ما ينتظرونه منا تقليديا .

انني واثق من أن هذا ممكن ، ولكنني واثق أيضا من أن أحدا لن يتوصل لهذا إذا لم يتراجع خطوة في داخله ، ليرى نفسه من جديد ، ليرى نفسه جديدا ، وليستخلص هذهالامكانية من المنفى في الأقل .

في هذا المعنى ـ يكون واجبا على كل كاتب نزيه أن يقبل بأن الاجتثاث يوصل الى هذه المراجعة للذات . بتعابير اكثر قسوة : إن هذه النتيجة هي بالذات ما كان يبحث عنه أجدادنا في اميركيا اللاتينية ـ وان بطرائق أخرى ـ عبر أسفارهم الشهيرة « الى اوربا » . انما ما هو معطى لنا الآن كقسر ، كان لديهم قرارا إراديا فرحا ؛ كان سراب اوربا كمنضج للقوى والمواهب التي لا زالت جنينة . هذا السفر ، سفرتشيلي أو أرجنتيني الى باريس او روما او لندن ، كان سفرا تلقينيا ، اندفاعة لا تعوض ، طريقة في الحوز على كنز حكمة الغرب . واذا كنا قد شرعنا بالتخلص ، شيئا فشيئا ، من موقف المستعمرين ذهنيا هذا ، والذي كان ممكنا ان يلقى تبريرا ما في الماضي ، ولكن تقارب أرجاء المعمورة واقتدارها حديثا على التواصل الفوري أحاله لاغيا ، فان المقابلة ممكنة بين السفر الثقافي الشائق في الماضي وحالة الطرد المريعة التي يحياها الكتاب المنفيون : الامكانية المتاحة لنا لمراجعة ذواتنا ككتاب ثم انتزاعهم من وسطهم الحقيقي .

ان الأمر لا يتعلق بالتعلم من أوربا ، بما أن بمقدورنا ان نفعل هذا حتى بعيدا عنها ، بفعل حضور الثقافة الكلي ، وتعدد الآفاق التي تصلها وسائل الاعــلام الحديثة ؛ وإنما ، خصوصا ، بتحليل انفسنا كأفراد ينتمون الى شعوب اميركية ـ لاتينية ؛ التحليل والتساؤل لماذا نخسر معارك ، لماذا نكون في النفي ، لماذا نحيا بصعوبة ، لماذا لا نعرف ان نحكم ولا ان نقلب حكومات سيئة ، لماذا ننزع الى المبالغة في تقدير قدراتنا كقناع لاخفاء عجزنا . وبدلا من الانشغال بتحليل مسيرة خصومنا وتقنياتهم ، اعتقد أن واجب المنفي يجب ان يقوم في التعري امام المرآة الرهيبة التي هي العزلة في فندق اجنبي ، ومحاولة رؤية النفس كما هي ، بدون التعلة السهلة المتمثلة بالواقع المحلي وانعدام سبل المقارنة .

وقد قام بهذا العديد من كتابنا في السنوات الأخيرة ، مستخدمين أدبهم ذاته كميدان لرفضهم ذواتهم والتقائها . ان من السهل ان نشخص الكتــاب الذيـن اخضعوا انفسهم لهذا الاختبار المريع ، اذ ان طبيعة إبداعهم نفسها تعكس ليس فقط المعركة التي خاضوها وانما حتى الانحدارات الجديدة لديهم للفكر والممارسة . ثمة ، من جهة ، من يكفون عن الكتابة ليلتزموا في فاعلية شخصية ، وثمة ، من جهة ثانية من يواصلون الكتابة كشكل خاص في الفعل ؛ ولكن انطلاقا ـ منذ هذه اللحظة ـ من آفاق جديدة اكثر انفتاحا ، وزوايا تصويب جديدة اكثر فاعلية . وفي كلتا الحالتين ، يكون قد تحقق تجاوز المنفى كانعدام للقيمة . اما أولئك الذين صمتوا والآخرون الذين واصلوا الكتابة كما كانوا يكتبون دائما ، فانهم يلتقون في انعدام الفاعلية ذاته ، بما أنهم يقبلون بالمنفى كسلب .

وفي حدود توصلنا الى القيام بنقد شديد لكل ما ساهم في اقتيادنا الى المنفى ، بحيث سيكون من السهولة المفرطة ومن الرياء إلقاء العبء كله على الخصـم ، سيكون لنا ان نهيء الشروط اللازمة للنضال ضده والعودة الى أوطاننا . اننا نعلم جيدا : ان الكتاب لا يستطيعون شيئا كبيرا امام ماكنة الامبريالية والارهاب الفاشي في بلداننا ؛ ولكن من البديهي أيضا ان فضح هذه الماكنة وهذا الأرهاب عن طريق الأدب قد حقق في السنوات الأخيرة تأثيرا متعاظما على القراء الاجانب ، مشكلا بالنتيجة ، دعما معنويا وعمليا لحركات المقاومة والنضال . فاذا كان الصحفي النزيه يقدم من جهته ، كل مرة ، المزيد من الاعلام للجمهور ، فيما يتعلق بما يجري في بلداننا ـ وهذا ما تمكن ملاحظته بسهولة في بلد كفرنسا ـ فانما يعود الى كتاب اميركا ـ اللاتينية أن « يحسسوا » هذا الاعــلام ، بأن يحقنـوا فيــه الطبيعــة الحسية ـ الجسدية التي تلد من الخيال التركيبي والرمزي للرواية ، للقصيدة ، وللحكاية ، التي تجسـد ، لوحدهــا ، ما لن يستطيــع التلفزيـون ولا تحاليـل الاختصاصيين تجسيده إطلاقا . لهذا ، بالطبع ، تختشي الأنظمة الديكتاتورية في بلداننا ، وتمنع وتحرق الكتب التي تلد في المنفى الداخلي او الخارجي . لكن هذا

أيضا ، مثله مثال المنفى ذاته ، يجب إحالته الى قيمة ، على ايدينا أنفسنا . إن هذا الكتاب الذي منع أو أحرق لم يكن جيدا تماما ؛ لنشرع الآن بوضع كتاب آخر أفضل .

ترجمة : كاظم جهاد

اشارات

(١) القى خوليو كورتازار هذا النص ـ الشهادة في ملتقى خاص بآداب اميركا اللاتينية ، انعقد في المركز الثقافي العالمي « سيريزي ـ لا ـ سال » في باريس ، بين ٢٩ حزيران ـ ٧ تموز ١٩٧٨ ، وصدرت أعماله مجموعة في كتاب بعنوان : « **الأدب الأميركي ـ اللاتيني اليوم** » عن دار (١٠ ، ١٨) ، في أوائل ١٩٨٠ .

(٢) : **الحكاية Conte** كما يمارسها أدباء اميركا ـ اللاتينية تختلف عما يعرف بـ « القصة القصيرة » . انها قريبة منها ، ولكنها لا تزال متصلة بالتيار الحكائي ، والتخييلي ، الشعبي ، جارة إياه بوعي نحو التجريب الحديث . انها ، لو شئنا ، قصة قصيرة لا تريد التخلي عن هذا الموروث الشعبي الضخم والثري في التخريف والفنتزة والتصدير الواقعي الذكي والدراماتيكية العالية والسرد .

(٣) : قصة « طريقة في الفقد » ؛ ترجمتها الى الفرنسية لورغي ـ باتايون ، وصدرت عن **« غاليمار »** .

المترجم

قراءات

رواية صنع الله ابراهيم «اللجنة»

أي مطالعة عجولة وسطحية لرواية صنع الله ابراهيم توحي للقارىء بأن صنع الله ابراهيم قد استمد اجواء روايته من كافكا بكل ما في اعمال كافكا من عوالم كابوسية و« لا معقولة ــ واقعية » لأننا نحيا واقعاً لا معقولا . تماماً مثلما توحي القراءة السريعة لعمل صنع الله ابراهيم السابق « تلك الرائحة » باجواء كامو وخاصة في روايته « الغريب » .

الا أن المطالعة المتأنية المعمقة لرواية صنع الله ابراهيم الاخيرة « اللجنة » تكشف لنا عن ملامح فريدة نادراً ما يلجأ اليها الروائيون العرب . ومن بين الملامح او الانطباعات التي تلفت انتباه القارىء المتابع يبرز وجه صنع الله ابراهيم الروائي ــ الباحث .

فمن الواضح ان صنع الله ابراهيم قد اعتمد على دراسات ووثائق ومعلومات دقيقة وظفها لخدمة روايته « نجمة اغسطس » . وتتكرر هذه النزعة في « اللجنة » فلا شك في ان هذه الرواية تلبس لبوس بحث رفيع المستوى . فهل نجح صنع الله في حصر معلوماته لتوظيفها في خدمة الرواية ام أن الجانب (الدراسي) قد برز على حساب الجانب الادبي ؟

على الرغم من ان لغة الرواية في الاغلب هي لغة غير ادبية ــ وصنع الله يشير اكثر من مرة الى لغة « اللجنة » الخاصة ــ فان الرواية ككل نجحت في فرض نفسها كعمل فريد يستحق كل الاهتمام .

إن شخصية « الدكتور » مثلا ، والذي لا نراه خلال الرواية بتاتا هي فعلا شخصية خطيرة ترمز الى طبقة واحدة حاضرة في أغلب الاقطار العربية من حيث هي رمز لطبقة ولعلاقات في آن .

ان هذه الرواية التي قد تبدو للوهلة الاولى غير واقعية ولا معقولة هي من اكثر الروايات العربية واقعية من حيث هي رصد غير مباشر وذكي لنمو العلاقات الاقتصادية الاجتماعية خلال مرحلة المد القومي وبعد انحساره وجزره وما فرزته هذه المرحلة من طبقات جديدة بكل ما يصاحبها من علاقات جديدة وتوجهات متقلبة .

صنع الله ابراهيم يقودنا في هذه الرواية يداً بيد الى (اكتشاف) عالم موجود واضح كالظهيرة ولكنه متوار ومتقمص لاشكال عديدة قد تنجح في كثير من الاحيان في خداع المواطن بأقنعتها المختلفة المنسجمة مع كل مرحلة رغم الزيف والتزوير .

ورغم ذلك يبقى للجو (الكافكوي) ــ الدراسي وطأة تثير اكثر من سؤال . فالقارىء الذي

(*) صدرت عن دار الكلمة في بيروت ـ ١٩٨١ .

يطالع الرواية يظل يلهث مع (بطل) الرواية ليكتشف من هو الدكتور ، فيدخل مع البطل المكتبات ، ويتسلل الى الارشيف ، ويظل يكتشف ويكتشف بحيث انه ـ رغم مزالق المتاهات ـ شانه شأن بطل الرواية ـ يتحول من مجرد باحث عن شخصية الدكتور لارضاء اللجنة الى مكتشف لعالم مرعب بتناقضاته تحميه « اللجنة » وتغطيه .

وعلى الرغم من ملاحظتنا حول لغة الرواية والتي بررها « البطل » بانها لغة اللجنة الصارمة العلمية الا ان هذه اللغة نفسها لا تخلو من سخرية طريفة مريرة في حقيقة الامر ولعل ذلك يعود الى الصرامة المقصودة ذاتها .

فحين يسأله اعضاء اللجنة عن الشيء او الواقعة التي تميز قرننا هذا في المستقبل . يجيب « البطل » بعد ان يستبعد مارلين مونرو والبترول العربي :

« سأذكر لكم ايها السادة ، رداً على سؤالكم ، كلمة واحدة وإن كانت منصفة ، هي .. كوكا ـ كولا » .

ويضيف مبرراً :

« لن نجد ، أيضاً أيها السادة ، بين كل ما ذكرت شيئاً تتجسد فيه حضارة هذا القرن ومنجزاته بل وآفاقه ، مثل هذه الزجاجة الصغيرة الرشيقة التي يتسع إست كل انسان لرأسها الرفيع » .

وحين ترسل له اللجنة ـ بعد سلسلة من الطلبات المهينة أثناء المقابلة ـ برقية جاء فيها :

« ننتظر دراسة عن ألمع شخصية عربية معاصرة » يبدأ (البطل) بالزعماء السياسيين والحكام ثم ينقلب الى العلماء والاطباء والفنانين والمهندسين والمدرسين وأساتذة الجامعات.. لكنه يجد انهم « كانوا مشغولين بجمع الثروات » .. ثم يتوقف الباحث عند عدد من المغنيين والمغنيات . ثم ينقلب لدراسة الراقصات فيقول عن راقصة : « ... ولاحظت انها تجد صعوبة في إيداع الهبات التي انهالت عليها ، بين نهديها المكتنزين . وكان من الواضح ان بدلة الرقص لا تترك في هذا الموضع مكاناً كافياً للاوراق العريضة من الجنيهات العشر التي كانت الهبات تتألف منها . وهو امر تنبهت اليه الدولة اخيراً عندما اصدرت أوراقاً جديدة من فئة المائة جنيه في أحجام صغيرة ملائمة ، مما يقطع بمدى ما لصاحبتنا من ثقل » .

الى جانب لغة اللجنة ، لغة البحث والاستقصاء ، ثمة لغة ساخرة متهكمة تخفف من جفاف اللغة التي تقدم لنا مجموعة كبيرة من المعلومات الهامة .

أما الحدث في هذه الرواية فيمكن تلخيصه بكلمة واحدة : « الاكتشاف » . فالباحث المتقدم للجنة العلمية بدوافع تتبدل عندما ينتهي من دراسته وتغير شخصيته ومواقفه وتنتهي به الى قتل احد اعضاء اللجنة ، يمر بمراحل عديدة عبر محاولته الكشف عن شخصية « الدكتور » الغامضة ذات الدلالات الطبقية وبالتالي السياسية والاجتماعية الواضحة . فباستثناء قيام البطل

بقتل احد اعضاء اللجنة وباستثناء الركض بين المكتبات والصحف وغيرها من الاماكن التي قد يطلع فيها على ملامح من شخصية الدكتور لا نقع على حادث بالمعنى المتداول للكلمة . فالرواية كلها حدث واحد ان جاز التعبير . يبدأ بسيطا كما تبدأ الاحداث ثم يتطور ببطء وعمق وأناة ليشكل الجزء الاكبر من الرواية .

الكشف عن شخصية الدكتور هو صيرورة حدث الرواية . ومن خلال البحث المتدرج تتكشف لنا عوالم خطيرة . وهنا قد تتبادر الى الذهن مقارنة مشكوك في شرعيتها بين « البحث عن وليد مسعود » و« اللجنة » التي هي البحث عن الدكتور .

ولا شك في ان صنع الله ابراهيم قد عمد الى تطوير نهجه الذي ميزه كروائي في « نجمة اغسطس » فاستثمر وثائق ودراسات تسجيلية تقريرية في كتاباته . ورغم ريادة صنع الله في هذا الاتجاه الا ان طريق اقامة العلاقة بين الادب والبحث محفوف بالمخاطر . فهو يتطلب براعة بوسعها ان تركب من « الظاهرتين » ظاهرة جديدة واحدة . لقد وظف بروست وكامو وسارتر الفلسفة في خدمة الرواية فنجحوا الى حد بعيد ــ خاصة بروست وكامو ــ في جعل الفلسفة وسيلة يستثمرها الادب لا العكس .. فهل نجح صنع الله في توظيف مذهب البحث بما يتضمنه من معلومات ومفردات وتفاصيل لخدمة الرواية ؟ اعتقد ان الجواب يميل نحو الايجاب . ولنأخذ مقطعا من هذه الرواية يدلل على تزاوج البحث بالادب وذلك على سبيل المثال لا الحصر . يتحدث البطل عن الدكتور فيقول « لكننا لن نجد من هو ألمع واكثر حضوراً في كل مكان بالعالم العربي . ويكفي ان فكرة الوحدة العربية ترتبط باسمه هو بالذات ارتباطاً وثيقا (...) والمثير في الامر ان الوحدة التي لم تتحقق في فترة صعود الدعوة اليها ، قد تحققت الآن في فترة انحسارها وهو ما يتبدى للرائي من الوهلة الاولى (..) واؤكد مرة اخرى ان الوثائق التي جمعتها قد أثبتت علاقته الوثيقة بكافة الاحداث المصيرية التي تعرضت لها امتنا طوال الاعوام الثلاثين الماضية » .

ثم يدلل الكاتب على ذلك بالاشارة الى ان الدكتور هو الذي توسط لدى الشركات العالمية من اجل إمداد امتنا بأحدث الاجهزة والابتكارات . ومنها الترانزستورات وحقائب السامسونايت ومعطرات الفروج وعقاقير الفحولة (لاحظ السخرية المبثوثة في النص التقريري) .

ويشير الباحث أيضاً الى جوانب اخرى استهوته في شخصية « الدكتور » وهذه الجوانب على علاقة بعلم الجمال والاقتصاد وعلم الاخلاق والسيكولوجيا وعلوم السياسة والادارة وفن صياغة وعي الجماهير والادب والفن واللغة العربية . ويشرح « الباحث » العلاقة بين « الدكتور » والشركات الامريكية الكبرى (علاقة وسيط) والى زواجه عدة زيجات مصلحية تجارية .

« اللجنة » اذن هي تناول جاد وطريف في أن معا لطبقة معينة (الكومبرادور والبورجوازية الطفيلية) وتصويرها من عدة زوايا . وهي طافحة بالاشارات الرمزية رغم واقعيتها اللامعقولة او لامعقولتها الواقعية ، مثل علاقة اللجنة نفسها بالدكتور الرمز . وعلاقة اعضاء اللجنة بالعسكريين المدنيين والمدنيين العسكريين وعلاقة الكلمات التقريرية ببواطنها ودلالاتها الادبية .

« اللجنة » رواية جديرة بالقراءة ، ولا شك في انها تعزز موقع صنع الله ابراهيم الريادي في خريطة الرواية العربية المعاصرة وتثبت ان لديه جديداً يقوله .

مؤنس الرزاز

قراءات

«وحدة الذات والعلاقة»

لجيمي هاوثورن

« وبايجاز ان ما بعد النقد يندفع بعيدا عن المركز بينما يتجه النقد الباطن نحو مركز العمل الادبي . فالاول ينصب اهتمامه على علاقات العمل ، والثاني على وحدته الذاتية . وبذلك يهتم الاول بدلالة العمل بينما يهتم الثاني بمعناه . ويمكن القول في عبارة مختصرة ان الاول يتحرك مبتعدا عن العمل وأن الثاني يتحرك الى داخل العمل »(١)

آلان رودي (*)

من المعلوم ان طرق التناول النقدية من الادب قد مالت الى التجمع حول الموقفين النظريين الرئيسيين اللذين يطلق عليهما آلان رودوي ما بعد النقد والنقد الباطن . وقد أطلق على هذين الموقفين كثير من الاسماء المختلفة ، فأشير الى الاول باعتباره الموقف السوسيولوجي او القائم على محاكاة الواقع او الاخلاقي ، كما اشير الى الآخر باعتباره الموقف القائم على استقلال العمل الادبي او الشكلي او المتسم بالمعايير الشكلية . وبطبيعة الحال اتخذت هذه المصطلحات في الاستعمالات المحدودة ظلالا مختلفة من المعنى واستطاع افراد من النقاد ان يميزوا بين التناول النقدي الاخلاقي والسوسيولوجي على سبيل المثال . ومهما يكن من شيء فقد ادرك الكثير من النقاد واصحاب النظريات النقدية ان التمييز الذي يقدمه رودوي ليس صحيحا وحافلا بالمعنى فحسب بل هو ايضا تمييز اكثر تعلقا بالامور الأساسية ـ قياسا الى التمييزات المتعددة الأخرى . ويمد ويليك ووارن نطاق هذا التمييز ليشمل كل الدراسات الجمالية . وهما يسبران عنه في كتابهما نظرية الادب كما يلي :

« يمكن القول بمعنى من المعاني ان المسألة كلها في الدراسات الجمالية تقع بين وجهتين للنظر : الاولى التي تؤكد وجود « تجربة جمالية » (مجال فني مستقل) منفصلة غير قابلة للاختزال او الرد الى غيرها ، ووجهة النظر الثانية التي تجعل من الفنون وسائل مساعدة للعلم والمجتمع وتنكر وجود القيمة الجمالية في ذاتها (وهي العنصر الثالث الذي ينشأ عنه التقاء عنصرين مختلفين يختلف بدوره عنهما) »(٢)

وبعد الاقرار العام بهذا التمييز يبرز سؤال واضح يجب ان يؤخذ في الاعتبار ، ويدور على العلاقة بين هاتين الطريقتين في التناول . فهل هما طريقتان متتامتان تكمل الاولى الثانية ؟ أم هل تستبعد كل منهما الأخرى ؟ وهل هناك متسع لهما معا في نظرية وممارسة ناقد مثالي مفترض او هل يجب على ذلك الناقد حتما ان يقوم باختيار منحازا الى طريقة منهما ورافضا الاخرى ؟

ويعتقد بعض الباحثين ان الناقد يجب ان يختار بين هاتين الطريقتين النظريتين في التناول ، فهو لا يستطيع ان يكون منتميا الى ما بعد النقد والنقد الباطن في الوقت نفسه ، دارسا كلا من التجربة الجمالية التي لا تقبل اختزالا او ردا وعلاقات العمل الفني بمساحات اخرى من التجربة . فنجد و . ج . هارفي على سبيل المثال في كتابه الشخصية والرواية يكتب ؟

« يمكن ان نطلق على النسقين اللذين اقوم بعزلهما نظريتي الاستقلال والمحاكاة ..
وأنا اظن انه اذا افلحنا في دفع ناقد الى مثل هذا الموقف الواضح فسيكون عليه ان يقوم في النهاية بهذا الاختيار : اما هذه النظرية او تلك ، وان يلزم نفسه آخر الامر بنظرية او بأخرى من هاتين النظريتين »(٣)

ولكن الآن روبوي ينتقل بنا بعد الفقرة التي استشهدنا بها في صدر هذا الفصل الى أمثلة من طريقتي التناول تستطيع فيها الطريقتان ان تتعايشا تعايشا سلميا . فقد درس الكتاب المقدس وتاريخ القرن السابع عشر كوسيلة ـ الى قصيدة درايدن ابسالوم (١٦٨١ ـ ٢) كما درس القصيدة نفسها كوسيلة الى تاريخ القرن السابع عشر او كحلقة من سلسلة دراسات الكتاب المقدس . ويبدو من المحتمل اذ وضعنا المسألة بهذه الطريقة ان تكون الطريقتان في التناول قابلتين لأن يندرجا تحت النظرية (والممارسة) النقدية نفسها . ولا يقف الامر عند ذلك الحد فسيكون من العسير ان لم يكن من المستحيل ان نفصل بين الطريقتين فصلا مطلقا ، وان نقدم قطعة نقية من النقد الباطن لقصيدة ابسالوم لا تكون بشكل محدود اسهاما في معرفتنا بتاريخ القرن السابع عشر .

ولذلك السبب اجد مصطلحات روبوي ذات عون ، لانها لا تتضمن ذلك النوع من الاستبعاد المتبادل الذي يدعو هارفي الى ان الناقد يجب ان يعترف به . وليس معنى ذلك بطبيعة الحال الايحاء بأنه لا توجد عناصر كثيرة وأساسية لا يمكن التوفيق بينها في نظرية وممارسة الكثير من نقاد اتجاه ما بعد النقد والنقد الباطن . وآمل ان استطيع مناقشة بعض هذه العناصر في الموضع الملائم . ولا أرغب في الذهاب الى ان هاتين الطريقتين في التناول بأشكالهما المتواضع عليها يمكن تكاملهما معا تماما ، متحالفا بذلك مع الذين جعلوا هدف حياتهم ان يثبتوا انه في الواقع لا يختلف شيء ابدا عن اي شيء آخر . فهناك على سبيل المثال موضوعات مفردة من موضوعات الايمان النقدي يعتنقها نقاد الماركسية والشكلية لا تستطيع ان تحيا معا في نسق نقدي متسق منطقي . ولكن ما أهدف الى مناقشته هو ان اجزاء مهمة وأساسية من هاتين الطريقتين في التناول ليست قابلة للمصالحة فحسب بل يتضمن بعضها بعضا وينطوي عليه ، ويجب الجمع بينها للوصول الى نظرية نقدية مكتملة ومحكمة . ومن الصحيح انه من المستحيل تناول العمل الأدبي في وقت واحد باعتباره « كلا مستقلا » وباعتباره ايضا معتمدا على سياق يضم الكاتب والقارىء والمجتمع ، منظورا الى ذلك السياق في بعده الزمني . وما أعتقده هو ان النظرية النقدية التي تهدف الى ان تجمع اكثر ما يمكن من الاشياء ذات القيمة في نظرية النقد وممارسته في الماضي يجب ان تكون بمعنى من المعاني منتمية الى ما بعد النقد والنقد الباطن معا ، ويجب ان تكون قادرة على ان ترى العمل الادبي بوصفه « كلا » متميزا وان تدرك ايضا ان ذلك « الكل » يوجد في مركب من العلاقات يشكل هو جزء منها ، ويتحدد بها .

وفي الممارسة فان الكلمة التي تؤثر اكبر تأثير في اتجاه مضاد للنظرة التي ترى طريقتي التناول متنامتين هي الكلمة الخطرة «استقلال»حينما تلحق بالعمل الادبي . وسأسقط استعمال تلك الكلمة الا في سياق من الخلاف النقدي المعلن ، وسأستعمل بدلا منها كلمة وحدة الذات (الهوية) Identity ، والقاموس يعرفها بأنها الواحد وما يلزم عنه من مساواة ومشابهة

ومطابقة ومجانسة ومشاكلة وكذلك بأنها حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره اي فرديته وشخصيته الخاصة . ويرجع معظم ما حققته النزعة النقدية الشكلية من نجاح الى عزل ووصف ناجحين لذاتية العمل الادبي اكثر من رجوعه الى اي استقلال مزعوم بين المفترض ان العمل الادبي يمتلكه .

ونجد سابقة لما أذهب اليه في خطاب ن . ي . بوخارين في المؤتمر الاول للكتاب السوفييت ، فهذا الخطاب يقدم تبريرا نظريا لمحاولات التكامل ، ويعلو فوق ان يكون مجرد رغبة تلفيقية ان يجعل من النقد الماركسي مستودعا يتلقف كل الانظمة النقدية الأخرى . ويؤكد بوخارين ان احدى المقدمات المنطقية الأساسية للنزعة الشكلية ، والقائلة بأن العمل الفني كل مطلق الاستقلال هي مقدمة خاطئة ، ولكنها على الرغم من ذلك الخطأ تجذب الانتباه الى واحد من أوجه نمط وجود العمل الفني . وذلك الوجه يستطيع الماركسيون بل وينبغي عليهم ان يولوه مزيدا من الانتباه . ويطلق بوخارين على ذلك الوجه « الطبيعة النوعية » للعمل الفني وتلك الصيغة لها مدلول مماثل لمصطلح « وحدة الذات » او الهوية .

ويصر بوخارين على أن استيعاب ذاتية العمل الفني واستيعاب علاقاته بما هو خارجي عنه لا يشكلان منهجين يستبعد كل منهما الآخر ، بل هما منهجان متتامان يحدد كل منهما الآخر ويستتبعه . فالعمل لا يستطيع ان يمتلك ذاتية نوعية دون أن يوجد داخل مركب من العلاقات ، ولا يستطيع ان تكون له علاقة بأي شيء خارجه ما لم تكن له ذاتيته الخاصة المتميزة . ويقبل بوخارين الرأي الذي ينتسب الى النزعة الشكلية والقائل بأن عناصر متعددة متباينة تلتقي معا لتشكل « كلاً» فنيا موحدا هو اكبر من مجموع أجزائه ، ولكنه ينتقل من هذا الوضع الى استنتاج يختلف عن استنتاج الشكليين فهو يقول :

« ومن الواضح أننا يجب ان نستخلص الاستنتاج العكسي (بالنسبة الى ما يستنتجه الشكليون ـ المؤلف) ، .. وبما ان كل العناصر التي عددناها هنا قد دخلت في تكوين «كل» تركيبي هو العمل الفني فاننا لكي نفهم ذلك « الكل » في جميع اوجهة يجب ان نتجاوز حدوده ونكشف عن مصادر العملية التشكيلية بأكملها . ولا يستطيع الانسان ان يفهم القانون ما لم يمض الى ابعد من حدود الصيغ القانونية » (٤)

وبطبيعة الحال فان ما يذهب اليه بوخارين من أن « المصادر » وحدها هي التي تحتاج الى استقصاء اذا تجاوزنا حدود « الكل التركيبي » يقبل المناقشة ، ولكن فكرته الاساسية صائبة . فنحن لا نفهم ذاتية الشيء الخاصة الا حينما نتجاوز حدود ذلك الشيء ، فلا يعرف احد موضوع دراسته اذا كان لا يعرف الا موضوع دراسته .

وبوخارين يقدم هنا أساسا نظريا لبديل جدلي خلاق يحل محل القطبين المتساويين في عمقهما : النزعة السوسيولوجية الميكانيكية المبتذلة ، والشكلية التي لا تشير الا الى نفسها .

فالنقاد الشكليون يعتبرون العمل الادبي شيئا في ذاته ، ولا يومىء بوخارين الى اي معادلة انيقة ميكانيكية بين « الطبيعة النوعية » للعمل الادبي وبين ما يدخل معه في علاقات ، فهو حريص على التفرقة مثلا بين « المصدر الايديولوجي للمضمون و .. بين تحويله الفني » بطريقة تشدد النبر على كل من تفرد العمل الفني وطبيعة علاقاته بالعالم خارجه .

وهو لا يرفض ان يأخذ في اعتباره « المصدر الايديولوجي للمضمون » كما لا يغفل عن ملاحظة ان دلالة ذلك المصدر الايديولوجي تختلف في العمل الفني عن دلالته خارج العمل .

ونجد ان بوخارين يستخدم كلمة حدود borders التي لها وقع اقل اطلاقا من كلمة حدود قصوى frontiers التي يستخدمها ت . س . اليوت ، فكلمة بوخارين تتضمن تمييزا ولكنه ليس بالضرورة انفصالا ثابتا خالدا بين العمل الفني وبقية العالم . ويجيء تعقيب بوخارين النهائي على الشكلية تعقيبا جامعا مرهفا موجزا :

« ترتبط الشكلية في النظرية النقدية .. ارتباطا وثيقا بالشكلية في الفن نفسه . وهي تخطىء خطأها الصارخ في محاولتها القائمة على مبادئها ان تقتلع الفن بعيدا عن سياقه الاجتماعي الذي يمده بالحياة ، وهي تخلق انخداعا او وهماً خياليا عن وجود « سلسلة » من الظواهر مستقلة كل الاستقلال داخل الفن . وبذلك تخلط بين الطبيعة النوعية للفن وبين استقلاله الكامل . والشكلية لا ترى قوانين تطور الفن الا في القوانين الداخلية المقصورة على بنيته الشكلية الفارغة تماما من اي صلة بأكثر مشكلات الحياة الاجتماعية العامة اهمية »(٥)

ومن المضلل ان نوحي بأن بوخارين يقف بمفرده في الاشارة الى ان النقد الماركسي يستطيع ان يولي عناية مثمرة لدراسة الجوانب الايجابية في اصرار الشكلية على دراسة « العمل نفسه » اكثر من دراسة علاقاته بمساحات اخرى من الحياة والتجربة . ولكن ما يميز اسهام بوخارين في تلك المجادلة هو الأساس النظري الوطيد الذي يحاول ان يقيم عليه ذلك التركيب . وهذا مبدأ اساسي من مبادىء الجدل ، فالوحدة الذاتية اي هوية شيء وعلاقاته في الزمان بأشياء اخرى ضدان ينتمي كل منهما الى الآخر ويحدده . ومن المفارقات ان بوخارين الذي اتصف بطريقته غير الجدلية الميكانيكية في مجالات معينة استطاع ان يفلت من المدرسية الميكانيكية والنزعة القطعية بنجاح في مجال آخر هو نظرية الفن .

والقول بأن هاتين الطريقتين في التناول متبادلتا الاعتماد هو بمثابة ارساء اساس نظري لعلم جمال يرتكز حقيقة على الجدل . وكانت بعض النزعات البنيوية في النقد مبكرة في الاقرار بذلك.فنرى جان موكاروفسكي في مقال عن « جماليات اللغة » يفرق بين « الوظيفة الجمالية » و « المعيار الجمالي » بطريقة تذكر بتمييزها بين وحدة الذات والعلاقات . وهو يدرك ان ترابطهما وتبادلهما الاعتماد جدلي الطابع . كما يدىر على « ان بينهما تضادا مباشرا له طبيعة التناقض الجدلي بين قوى توحدها علاقة وان تكن متضادة فيما بينها » . ويستتبع ذلك انه طروء اي منها يقتضي حضور الآخر ، وان يكن حضورا احتماليا على اقل تقدير ؛(٦)

وقد وصلنا الى تلك النتيجة حينما اخذنا في الاعتبار قصيدة « ابسالوم » لدرايدن . فليس من الممكن ان يرى القصيدة غاية في ذاتها دون ادراك دلالتها التاريخية ، كما انه ليس من الممكن استخدامها كوثيقة تاريخية فحسب ، لان دلالتها التاريخية ودلالتها الجمالية لا يمكن فصلهما الواحدة عن الاخرى فصلا كاملا . واذا كان للقصيدة قيمة جمالية ضئيلة فستتغير دلالتها التاريخية ايضا وان لم يكن من الضروري ان تتناقض تلك الدلالة .

ولم تحقق محاولات الجمع بين طريقتي التناول على أساس تلفيقي غير جدلي الا نجاحا محدودا . فقد يكون من الممكن الوصول الى نتائج مفيدة في أمثلة منعزلة من الكتابات النقدية الا

ان الناقد يجب عليه ان يمتلك فكرة واضحة عن العلاقة النظرية بين الطريقتين لكي يكون اي تركيب منهما اكثر من محاولة جزئية .

ويشعر كثير من النقاد غير الماركسيين بحاجة تزداد الحاحا الى تحقيق هذا النوع من التركيب فنرى مقالين للناقدين جراهام هف ورتشارد هوجارت صدرا حديثا ضمن مختارات نقدية بعنوان « النقد المعاصر » يتناولان تلك المسألة .

ويقول الاول ان النقد يقدم تبجيله وثناءه لاستقلال الادب ويحدد نطاقا يستطيع فيه ان يتكلم ولديه معرفة خاصة.ويستدرك موضحا ان استقلال الادب امر نسبي وهناك متطلبات اخرى تفرض نفسها.فالنقد يجب ان يكون قادرا على اعطاء تفسير معقول للعلاقة بين الادب والنظام الاجتماعي ويؤكد ان هناك منهجا يعالج ذلك ، وهو منهج واحد . ويوضح ان مجرد التفكير في هذا الموضوع يتطلب نوعا من انواع تطبيق الماركسية (٧)

ويوضح الثاني اهمية ان بعض النقاد يواصلون الاصرار على ان العمل الادبي نتاج مستقل ، فنلك يذكرنا بان « الكون المتماسك » للعمل ليس الا العمل نفسه ، لا شيء سواه قد يستخدم في اغراض اخرى ، فكل عمل من اعمال الفن له فرديته والفنون التعبيرية حرة لاغرض لها . ثم يؤكد الناقد ان دعوى استغلال العمل لها قيمة في الاكتشاف والتأويل ، وقد اسهمت اثناء الحقبتين الاخيرتين بالكثير في جعل فهمنا للادب اكثر حدة وسموا . ويستدرك الناقد بعد ذلك ليقول بالحرف الواحد ولكن تلك الدعوى في أساسها قاصرة وخاطئة فالعمل الفنى مهما يرفض مجتمعه او يتجاهله تضرب جذوره رغم ذلك في اعماق المجتمع (٨)

وربما لم يكن نداء هف الصريح الى الماركسيين بأن يأخذوا على عاتقهم الجهد النظري الضروري لاقامة تركيب محكم من طريقتي التناول اكثر اقناعا بين الاختلاط الفكري الذي دعا هوجارت الى القول بأهمية ان بعض النقاد يواصلون الاصرار على شيء يقول هو بعد ذلك انه خاطيء.فتلك نزعة تلفيقية ومبالغة في التلفيق . ولا جدال في أن هوجارت يسير في الطريق الصحيح حينما يقول ان دعوى الاستقلال يجب اسقاطها ، كما ان استخدام هف لكلمة استقلال هو الذي يؤدي الى عثرات لا جدوى منها . ويصف هف هذا الاستقلال بأنه نسبي ، ولتلك النسبية أهمية سنعود لمناقشتها.ولا يزيد التركيب عند كلا الناقدين عن ان يكون حالة من حالات القول بأن الامر من ناحية هو كذا ولكنه من ناحية اخرى شيء آخر دون ان يرتقي الى تركيب متكامل حقا . ويرجع ذلك الى غياب أساس نظري للتوحيد بين طريقتي التناول وحضور ضرورة عملية متصورة فحسب .

وقد أشرت من قبل الى ان الجوانب الايجابية في الدراسة ذات النزعة الشكلية حينما تهتم بالعمل الادبي نفسه يمكن الاحتفاظ بها مع رفض الجوانب السلبية باحلال كلمة وحدة الذات او الهوية محل كلمة استقلال . وقد فضل الكثير من الماركسيين في مجال النقد وفي فروع اخرى استخدام مصطلح « الاستقلال النسبي » : والاستقلال المحدود .

وقد كتب انجلز في خطاب الى كونراد شميت (٢٧ أكتوبر ١٨٩٠) افضل تعبير معروف

عن ذلك المفهوم على الرغم من أنه لم يستخدم المصطلح نفسه . وهو يشير الى النظام القانوني عند حديثه عن اعتماد الوعي على الوجود الاجتماعي . كمثال على العلاقة الجدلية لا الميكانيكية بينهما :

« بمجرد ان يصبح تقسيم العمل الجديد الذي يخلق محامين محترفين ضروريا تنشأ دائرة اخرى جديدة ومستقلة وتظل لتلك الدائرة على الرغم من تبعيتها العامة للانتاج والتجارة مقدرتها الخاصة على التأثير في هاتين الدائرتين ايضا ويجب في دولة حديثة الا يقف القانون عند ان يكون مناظرا للوضع الاقتصادي العام وان يكون تعبيرا عنه فحسب ، بل يجب ايضا ان يكون تعبيرا متسقا في ذاته ولا يبدو صارخا في خلوه من الاتساق بفعل التناقضات الداخلية . ولكي يحقق القانون ذلك يقع انتهاك متزايد لانعكاس الشروط الاقتصادية انعكاسا مطابقا للاصل »[٩]

وتبرز من تلك الفقرة نقاط نظرية متعددة جديرة بالاهتمام . وأولاهما اشارة انجلز الى النظام القانوني بوصفه دائرة مستقلة ؛ فمن الواضح ان المقصود بها ليس تفسير الاستقلال بطريقة مطلقة ، فاستقلال اي نظام قانوني لا يستطيع بطبيعة الحال ان يذهب الى هذا المدى.وفي الواقع تطرح الفقرة التي استشهدنا بها ما يمكن ان نصفه بالاستقلال النسبي للنظام القانوني الذي من الواضح انه يعتمد في خاتمة المطاف على الاساس الاقتصادي وان تكن له سمات مميزة مستقلة معينة في صميم بنيته ، وان يكن قادرا بدوره على التأثير في الاساس .

ولا يعنى ذلك القول بعوامل كثيرة تتماثل في«استقلالها النسبي » ، ولا ان التحديد في خاتمة المطاف عبارة غامضة تفتقد المعنى من ناحية الشرح التاريخي ، لانها بلا حدود قاطعة مثل افتقار الاستقلال النسبي الى تلك الحدود المتعينة في زعم بعض النقاد . فالاساس يحدد عمليات البنية الفوقية بين ناحية وظيفتها واتجاهها وعلاقاتها فهو الذي يخصص لكل دائرة نطاقها التي تتحرك داخله ولا تؤثر البنية الفوقية ذات الاستقلال النسبي في طبيعة الاساس ومضمونه واتجاهه بل في معدل حركته وتنوع اشكاله ولا يقوم تبادل التأثير بينهما على افتراض تماثل ذلك التأثير فلسنا امام نظرية عوامل مبتذلة يتحدد فيها كل شيء بكل شيء آخر ولا تفسر شيئا ويمكن ذلك التحديد في خاتمة المطاف الباحث من ان يميز بين العوامل السببية المؤقتة والدائمة في التطور التاريخي كما يمكن من تنظيم الممارسة الاجتماعية وفقا للصلة بينهما،وتلك الممارسة الاجتماعية هي التي تبرر القول بذلك التحديد وتبرهن عليه ما دامت سائرة في طريق تغيير العالم مسترشدة بتوقعات معينة نابعة من ذلك التحديد .

ولما سبق صلة وثيقة بالدراسات الجمالية ، لان تبني القول بالاستقلال النسبي لدائرة الفن لا يحطم الجوانب العلمية في النقد الماركسي . فالناقد في الممارسة يستطيع ان يستبقي فهمه للطريقة التي يرتبط بها العمل الفني بالعالم خارجه بغير ان يتشبث ضرورة باعتقاد ميكانيكي جازم عن الطريقة التي يعكس بها الادب او الفن عموما الاساس الاقتصادي للمجتمع الذي انتج هذاالادب او الفن .

ويسمح مفهوم الاستقلال الذاتي او الهوية للناقد ان يرى ان بعض الضغوط السائدة تتحول على الرغم من تأثيرها في مجال الاب مثل تأثيرها في المجالات الاخرى ، أشكال اخرى

داخل العمل الفني ، وان الأدب بدوره يؤثر في الاساس الاقتصادي بطريقة تختلف عن تأثير ذلك الاساس في الادب .

وعلى اية حال هناك حجج قوية في صف القول بأن مصطلح « الاستقلال النسبي » قد يظل قابلا لان يفسر تفسيرا مضللا : فالامر المطروح للمناقشة لاوعلاقة له في الواقع بالاستقلال على الاطلاق ـ فمن الصحيح ان الماركسيين قد تحققوا في الممارسة ان مصالح الطبقة الحاكمة في مجتمع منقسم الى طبقات غالبا ما يخدمها اخفاء هذه المصالح بدلا من اعلانها كأفضل وسيلة ، وبذلك يكون في صالح الطبقة الحاكمة في مجتمعات معينة (كما يشير انجلز) ان تبدو بعض الدوائر مثل الدوائر القانونية مثلا باعتبارها مستقلة تماما . وقد ينسحب ذلك على المجـال الجمالي . ومن الممكن ان تؤدي تفسيرات معينة لمصطلح الاستقلال الى ايقاع الضرر بدلا من اسداء النفع ، لذلك فاحلال كلمة وحدة الذات او الهوية محل مصطلح الاستقلال النسبي ليس مجرد لعب بالكلمات .

ومما له دلالة ان نقاد الأدب الماركسيين وغير الماركسيين يكثرون من استخـدام ذلك المصطلح في الايام الاخيرة .

ويمثل ذلك بالنسبة الى النقاد الماركسيين احد جوانب الابتعاد عن صياغـات قطعيـة ميكانيكية كما يوحي استخدامه عند النقاد غير الماركسيين برغبة في تأسيس نظرية ادبية تجمع الانجازات الايجابية في الشكلية وترفض في الوقت نفسه بعض عناصرها واضحة البطلان المرتبطة بمزاعم استقلال العمل الفني استقلالا مطلقا .

ولم تنكر المادية التاريخية ابدا استقلال المجال الايديولوجي فهي تصنـع حدودا لذلك الاستقلال .

فمن المستحيل تفسير محتوى الايديولوجية تفسيرا مباشرا بالاقتصاد فليس هناك استواء (او تناظر) آلي في تطور كل منهما ، بل هناك تفاوت ملحوظ وتوجد قوانين داخلية للتطـور الايديولوجي لا يمكن ردها مباشرة الى الاقتصاد ، فالتطور الايديولوجي يتأثر بعوامل من خارج الاقتصاد مثل الاستمرار الداخلي لذلك التطور والتأثير المتبادل بين الاشـكال الايديولوجيـة المختلفة .

ولكن من الخطأ ان نحاول عزل الايديولوجية عن الحياة الاجتماعية العيلية وننظر اليها باعتبارها شيئا منفصلا او مقصورا على الوعي ولا خطأ في التمييز بين نظريات ثلاث نظرية ميكانيكية تذهب الى وجود تأثير مباشر فوري للاقتصاد في كل مجالات الحياة الاجتماعية ونظرية مثالية تقول باستقلال مطلق لوحدات مكتملة وبنى معينة في الفاعلية الاجتماعية الذهنية والروحية ونظرية جدلية تقول بتأثير الاساس الاقتصادي تأثيرا موجها في الجوانب الاخرى للحياة الاجتماعية . ولكن ذلك التأثير لا يحدث دائما بطريقة مباشرة كما تصر على ان ذلك الاساس الاولى يتأثر بالمجالات الاخرى الثانوية والنظرية الاخيرة تؤدي منطقيا الى الاصرار على ان لبعض الدوائر المتكاملة (او الكليات المركبة من اجزاء) في الحياة الاجتماعية والتي تمتلك توازنا محددا وهوية خاصة درجة

معينة من التحديد (التعيين) الذاتي او تقرير المصير بالتعبير السياسي . وليس من الضروري ان تتأثر مباشرة بكل تقلب في الاساس الاجتماعي وان تكن مشروطة بذلك الاساس في خاتمة المطاف .

ومن الواضح ان النظرية الميكانيكية في العلاقة بين الاساس والبنية الفوقية تجعل الوصول الى تنبؤات شيئا اكثر سهولة وتجعل الحياة اكثر طمأنينة حينما يعتقد انصار تلك النظرية انهم يفهمون العالم . ولكن لم يثبت ان تلك النظرية السهلة قادرة على الوصول الى فهم حقيقي للعالم مع ما يستتبعه ذلك من سهولة مشابهة في المقدرة على تغييره .

وما نحتاجه الآن هو الانكباب الدائم على مشكلات تحديد العلاقة الحقيقية بين ما هو اولي وما هو ثانوي في التغيير التاريخي ، وكذلك القيام بمحاولة اكثر دقة وحذقا في مجال الدراسات الجمالية لتحديد قيمة الطرائق التي يمكن بها استقصاء « كلية » العمل الفني بمصطلحاته الذاتية الخاصة والطرائق التي يمكن استقصاؤه بها بمصطلحات مساحات اخرى من الحياة والتجربة .

وقد استطيع تدعيم وجهة النظر هذه بالمماثلة بين « كلية »العمل الفني « وكلية » الفرد الانساني ، وهي مماثلة يوحي بها مصطلح وحدة الذات او الهوية . وتتضح انواع من التوازيات مع ما سبق ايراده في سياق تلك المماثلة . وقد اشار الماركسيون دائما الى ان الفردية الانسانية او الهوية لا تصبح ذات معنى الا حينما تتخذ موضعا داخل نطاق مركب من العلاقات الاجتماعية والى ان ذلك لا يقلل من قيمة الكائنات الانسانية بل يجعلها اكثر قابلية للفهم . والحجة الزائفة العتيقة التي تزعم ان الماركسيين يختزلون الكائنات الانسانية الى مجرد استجابات لمؤثرات اجتماعية واقتصادية مضللة تماما كالحجة الموازية لها التي تزعم ان الماركسيين بالمثل يختزلون الادب الى نوع من الانعكاس الغامض للصحة الاقتصادية في مجتمع معين . وبعد ان نقول ذلك لا بد من ابراز انه لا بد في مجال الدراسات الجمالية من رفض المحاولات المغرقة في النزعة الميكانيكية التي تشوه العلاقة بين الفن وأصوله الاجتماعية.وليس في ذلك دعوة الى رفض الاتساق المنطقي الصارم للنظرية بل الى الالحاح على مثل ذلك الاتساق .

وهناك شبه مباشر بين تعقيب جرامشي في « دفاتر السجن » على الشخصية الانسانية وبين المشاكل التي تواجهنا المتعلقة بالوصول الى تصور عميق لنمط وجود العمل الفني : « يجب ان نتمثل الانسان باعتباره سلسلة من العلاقات المفعمة بالفاعلية (عملية) وفي تلك السلسلة لا تكون الفردية ــ التي على الرغم من كونها اكثر الاشياء اهمية ــ هي العنصر الوحيد الذي يؤخذ في الاعتبار . وتتكون الانسانية التي تنعكس في كل فردية من عناصر متباينة هي : ١ ــ الفرد ٢ ــ الناس الآخرون . ٣ ــ العالم الطبيعي.ولكن العنصرين الاخيرين ليسا على تلك الدرجة من البساطة التي قد يبدوان عليها ظاهريا.فلا يدخل الفرد في علاقات مع الناس الآخرين بواسطة التجاور المكاني بل بطريقة عضوية اي بمقدار ما ينتمي الى كيانات عضوية تتدرج من الابسط الى الاكثر تركيبا. ولا يدخل الانسان في علاقات مع العالم الطبيعي لمجرد كونه جزءا من العالم الطبيعي بل يدخل بطريقة ذات فاعلية بواسطة العمل والتكتيك .. ويمكن لنا ان نقول ان كل واحد منا يغير نفسه ويقوم بادخال التعديلات عليها الى المدى الذي يقوم فيه بتغيير العلاقات المركبة وتعديلها، تلك العلاقات التي يكون هو محورها (نقطة التقائها)»[١٠]

واذا نحينا جانبا عامل الوعي وما يؤدي اليه من تعقيد فان ما يقوله جرامشي عن فهم الانسان يمكن ان يكون مفيدا عند تطبيقه على محاولة فهم العمل الفني . فذلك العمل لا يمكن فهمه باعتباره كامل الاستقلال ولا كما يضع جرامشي المسألة بواسطة مجرد التجاور المكاني مع جوانب اخرى من الحياة الاجتماعية فذلك قد يوحي بان العلاقات بين العمل ذاته والعالم الخارجي لا « تمس » العمل الفني،فالفرد الانساني والعمل الفني لا يمكن فهمهما الا بواسطة تصور العلاقات التي تجيء الذاتية الفردية الى الوجود داخل نطاقها والعلاقات بين تلك الذاتية والعالم الخارجي . وسنناقش فيما بعد طبيعة ذاتية العمل الفني وتوسطاتها مع ما هو خارجها ومتميز منها .

وربما كان من الممكن جعل تلك المناقشة اقرب الى حيوية اللحم والدم بالاشارة الى قسم مشهور من رواية هنري جيمس « صورة سيدة » ، حيث تدور مناقشة بين تصورين للشخصية الانسانية بطريقة وثيقة الصلة مباشرة بتمييزنا بين طريقتي التناول النقديتين الرئيسيتين للعمل الادبي . وفي تلك الفقرة تتحدث السيدة ميرل الى ايزابل ارشر :

« .. حينما تكونين قد عشت طويلا مثلما عشت ، سترين ان كل كائن انساني له قشرته الخارجية وانه ينبغي عليك ان تأخذي تلك القشرة في الحساب . وانا اعني بالقشرة غلاف الملابسات كله . وليس هناك في الحقيقة ما يشبه هذا الشيء الذي نظنه رجلا او امرأة منعزلة . فكل واحد منا مكون من عنقود من اللواحق المتعلقة ،الآخرين . وماذا سنسمي « ذاتنا »؟ اين تبدأ واين تنتهي؟انها تفيض داخل كل شيء ينتمي الينا ثم تنحسر متراجعة مرة ثانية . وأنا اعرف جزءا كبيرا من نفسي في الملابس التي اختار ان ارتديها . إن عندي احتراما عظيما للاشياء فذات الفرد بالنسبة الى الآخرين هي تعبير الفرد عن ذاته ، هي منزله واثاثه وثيابه والكتب التي يقرؤها وأصحابه .. فهذه الاشياء كلها شديدة التعبير » .

وكان ذلك مغرقا في الميتافيزيقا ، ولكنه على أية حال لم يتصف بذلك اكثر من ملاحظات متعددة قدمتها مدام ميرل من قبل . وكانت ايزابل مولعة بالميتافيزيقا ولكنها لم تكن قادرة على اصطحاب صديقتها الى أعماق ذلك التحليل الجسور للشخصية الانسانية . « لا اوافقك .. انا افكر بالطريقة العكسية تماما ولا اعرف ان كنت سأنجح في التعبير عن نفسي ، ولكنني اعرف ان لا شيء آخر يسير يعبر عني . ولا اعتبر شيئا من الاشياء التي تنتمي الى مقياسا لي بأي حال فكل شيء على العكس فاصل وحاجز وهو ايضا اعتباطي تماما .

ويمثل كل من مدام ميرل وايزابل الطريقتين المتميزتين في تناول الذاتية التي ينقسم اليهما نقاد الادب بعد ترجمتهما من نطاق الدراسات الجمالية الى الحياة نفسها .

ويبدو هنا ان الروائي لديه ما يقوله مباشرة للناقد عن النظرية ، فمن المؤكد ان جيمس معنى في سياق روايته«صورة سيدة»بأن يكشف ان كلا الرأيين عن الشخصية الانسانية جزئيين ناقصين،فاهتمام السيدة ميرل بقشرتها فحسب مغفلة استمرار الذات الذي يفصح عن نفسه في لغة اجتماعية بوصفه امانة وكبرياء يمكن الدفاع عنهما،يلقى فيما تضمنته الرواية معاملة قاسية لا تزيد عما يلقاه عجز ايزابل عن رؤية ان الشخصية المكتملة لا يمكن الارتقاء اليها عبر النقاء

الشخصي الخاص وحده،فهو يعجز عن التوصل الى تفاهم مع وقائع الحياة الاجتماعية.وكما ان الشخصية التي توجد ذاتيتها في ملابسها تستطيع ان تظل قريرة العين بأنه طالما بقيت تلك الملابس لا تلحقها شائبة فلا يمكن ان يصل نقد اخلاقي الى الشخصية التي ترتديها،فان الفرد الذي يري في كل شيء يدخل معه في علاقة فاصلا وحاجزا يستطيع ان يلتمس العزاء الى امتلائه بالخبر الاخلاقي الذي لا يفصح عن نفسه ابدا في الحياة الاجتماعية.وما نحتاج اليه ليس هذا الحد الاقصى او ذاك بل تكامل متوازن يضم العناصر الاجتماعية والفردية في تصور موفور العافية للشخصية .

وذلك ما يشير اليه آلان رودوي في المقال الذي سبق لنا الرجوع اليه :

« تولد الاعمال الادبية مثل الافراد الذين يخلقونها شاءت ام ابت في مجتمع يسبقها الى الوجود،وان المجتمعين التوأمين الادب والحياة بعيدان جدا عن ان يعوقا الاصالة (الابتكار) بالضرورة بل هما شرط ضروري لتلك الاصالة كما ان قوانين اللعبة وقوانين الفيزياء شرط فكرة ملعب (تنس) يتمتع لاعبوها بموهبة » .

وهنا ينبغي ان نرى ان وحدة الذات والعلاقات يعتمد كل منهما على الآخر في مجال الحياة الاجتماعية والادب لان عزل احدهما عن الآخر يجعلهمايختفيان معا .

وربما كان الادباء ابعد مدى من النقاد في الماضي في المامهم بتلك الحقيقة . فالاب في مسرحية بيراندللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يبدو بوصفه ابن العم الروحي للسيدة بيرل :

« تقع الدراسة التي اقدمها في هذا الشيء الواحد .. في كوني واعيا بأن كل واحد منا يعتقد انه شخص مفرد . ولكن ذلك ليس صحيحا .. كل واحد منا هو كثرة من الاشخاص .. كثرة من الاشخاص .. وفقا لكل امكانات الوجود الماثلة داخلنا .. حينما نلتقي ببعض الناس نكون شخصا معينا .. وحينما نلتقي بآخرين نكون شخصا آخر مختلفا تماما .. وطيلة الوقت نظل متوهمين اننا شخص واحد الشخص الواحد نفسه بالنسبة الى كل انسان .

ونرى الاب وقد فطن جيدا الى ان الذاتية تعتمد على العلاقات،على الرغم من أنه لم يستوعب استيعابا كاملا ان العلاقات بدورها تعتمد على استمرار معين للذاتية . وقد ادى ذلك به الى الايحاء بأن علاقتنا بشخص معين منفصلة كلية عن علاقتنا بآخر . ومهما يكن من شيء فان نظرة الاب الاساسية ـ القائلة بأننا انفسنا نوجد وفقا لعلاقاتنا المتبادلة مع الآخرين بمقدار ما نوجد وفقا لتطابقنا مع ذواتنا ـ لها اهمية تستحق التأكيد الآن .

وكانت الرواية الكلاسيكية ترى الذاتية الانسانية ثابتة لا تقبل التغير ، وكان الروائي يعتبر ذلك عامله المشترك الاصغر . وبعد ذلك يمكنه ان يختبر«الشخصية»الفردية في انواع مختلفة من السياق،ولكنها لا تتأثر بها او تتغير بل تظل منفصلة حتى عن العلاقات التي تشكل هي جزء منها . اما الاب عند بيراندللو فمرغم على ان يتحقق من زيف ذلك التصور حينما يلتقي بابنته في مأخور ويكتشف ان ما يمثله « هو » بالنسبة اليها في المعتاد ليس الا جزءا من الكلية المركبة لذاتيته .

عرض ابراهيم فتحي

قراءات

كتابان

انه لشأن بهيج حقا ان يستطيع المرء في زماننا ومكاننا هذا ان يعلق ايجابا على كتاب ينشر . وتشتد البهجة عندما يكون التعليق بصدد كتابين * يتعذر ادراجهما في أية من الخانات التي تتقاسم سوق الاسترزاق الثقافي والسياسي التي ما فتئت تزداد سؤددا وتتعاظم مجالا . فالسوق هذه سوق مشتري تقولب بضاعتها المنتقاة تبعا لمشارب قاسمها المشترك مجموعة من الاقوال العامة التي لا تختلف في توجهها وعباراتها عن تلك التي تسم طروحات الاصلاح ، فالعبارات الاساسية تدور في مجالات المعاني التي لكلمات مثل « تراث » « تقدم » « اصالة » « معاصرة » وتختلط ببعضها البعض في مقال لا تحدده مقاصد عباراته ومعاني تغذية الذخيرة الكلامية للثقافة العربية السائدة . فطروحات الثقافة السائدة اقوال لا تروم من عباراتها معاني محدده وتحديدات لحقيقة (ما عدا في بعض المقالات التكنوقراطية وفي مجال رؤيتها) ، بل هي تصبو من لا تعيين عباراتها الى القبول من قبل الفاعليات الشرائية . من هنا انعدام المقاييس النقدية في قبول ما يكتب ـ انعدام المقاييس لدى الشاري ولدى النقاد غير المهتمين بالنقد على حد سواء ـ واغراق السوق بالغث ثم بالغث من الكلام المصاغ بعبارات لا يمكن للشاري رفضها . ويصبح طريق البروز والاستذة بالتالي طريقا لا يعبده الا التسويق الكفوء ـ الشطارة ، لبنانيا ـ واغفال الاتيان بمجموعة من المواضيع بالذكر اغفالا تاما . ففي السوق هذا ليس ثمة علاقة مطردة بين الحقيقة وبين خارج النص (سياسيا واجتماعيا وماليا) وخاصة عندما يتعلق الامر بحقيقة امور لا يمكن التكلم عن حقيقتها ومن التجاوز على مسلمات اللاتعيين التي يسم قبولها ثقافتنا العربية المعاصرة .

وفي كتابي حسن قبيسي ووضاح شرارة اشارات الى ان طغيان الداروينية المعكوسة هذه ، حيث البقاء للاقل صلاحا ، ليس بالاطلاق الذي ترومه ولا شك .

فالكتابان موضع المراجعة يطرقان في المجال الاول ، ابوابا ليست مشرعة . فالسيرة وحقيقتها كما الوهابية وحقيقتها موضوعان من المفترض في الجو السائد ان يعالجا من منظورين لا علاقة لهما بالحقيقة : من النقل الذين يرفض حتى دراسة لا تمس مسلماته الفعلية (ولو انها مست حساسياته) كدراسة رودنسون لحياة محمد في اطار الاول ، ومزيج « الاسلام والتحديث » او « الاصالة والمعاصرة » في الثاني ، السيرة موضوع من المفترض في جونا السائد الا تكون موضوعا للبحث لوضوحها وجلائها ، وكذلك الامر ؛ فان لمنظري الوهابية آراء محددة جدا في هذه الظاهرة الدينية ـ السياسية تردها الى تصور لنفسها بما هي سلفية واصولية ، آراء تجعل من اي بحث فيها اعتداء عليها وعلى الدولة القائمة بها . فالسيرة الوهابية موضوعان واضحان

* حسن قبيسي . رودنسون ونبي الاسلام . دار الطليعة ١٩٨١ . وضاح شرارة . الاهل والغنيمة . مقومات السياسة في المملكة العربية السعودية . دار الطليعة . ١٩٨١ .

وبديهيان بقدر كونهما مجال للمناقب وما البحث فيهما الا تشكيك وهرطقة لا مردود مباشر لها في اي من مجالات السياسات الثقافية القائمة .

يقوم كل من السيرة والوهابية على بداهة تقول بان نتائجهما تفسر اصولهما كما هي موجودة في هذه الاصول « بالقوة » وانه لم يكن لتاريخهما من فحوى الا ابراز هذه القوة الى جمال العقل . وفي كتاب قبيسي نقضاً صريحا لواحدة من تجليات هذه الاسطورة التطورية التي وسمت القرن التاسع عشر في اوروبا وما فتئت وشما على مخيلة كل من تكلم على التاريخ والتنمية من العرب المعاصرين : القول بحتمية نشوء الدولة ، القائم بذاته على القول بحتمية التقدم — هنا من ظعن البداوة وبساطتها الى التحضر في اطار دولة . ويقيم قبيسي نقضه لهذه الطروحات على اسس من الانثروبولوجيا التي حان اوان استخدامها في دراستنا للتاريخ وللحاضر كما يقيم على الاساس عينه نقضه للقول « البديهي » الذي يذهب الى ان الغزو لم يكن بسبب شظف العيش بل انه كانت له اسس سياسية شديدة التعيين . وعلى انقاض مساواة الحرب بالجوع ونشوء الدولة بالتعرف نحو التقدم يقيم قبيسي نقده لما يطلق عليه « العقل التعليلي » القائم على العقلانية المجردة ، التي لا ترى في احداث الواقع سوى مرآة لعقلانية دكانية لا تشوبها شائبة من ميثولوجيا وبنى قرابية وضروريات متبادلة رمزية ، وحيثيات ايكولوجية ، وما الى ذلك ، مما يعقد الحياة الى درجة لا بأس بها ، ولكنها كافية لبتر الدكان المجردة عن الواقع .

نقد العقلانية المجردة والتطورية في اطار نقد رودنسون هو في الواقع نقد للماركسية الطقسية التي نراها دوما تطمئن لترداد ما ارتبط باسم الماركسية من مقولات القرن التاسع عشر . وفي نقده لطغيان الايديولوجيا على النظر يلتقي قبيسي مع شرارة في موقع اساسي هو ان العقلانية النقدية التي يستخدمها الاول في نقده لاسس تصورات رودنسون بامكانها ان تفضي ، لو انها طورت في وجهة تركيبية ، الى كتابة السيرة النبوية على الصورة التي كتب فيها وضاح شرارة سيرة الوهابية . ففي اللحظة التي يتم فيها تحرر الباحث من الغائية التي تكون التطورية ، ومن صنمية الاسماء والعبارات التي تشكل وللاسف الماركسية العربية السائدة ، يضحى تحديد الدراسة التاريخية ممكنا بما هو يتجاوز اللا تعيين البارد من جهة (اصالة . سلفية ، الخ) والتعيين القسري بمقولات سكولاستيكية من جهة اخرى . ويصبح ممكنا بالنتيجة ممارسة ما دعا اليه قبيسي من عدم التغاضي عن الاساطير في مصلحة العقلانية الذكانية ، بل استخدامها كدليل على المجتمعات موضع الدراسة لا يقل اهمية عن « البنى التحتية »عينها .

وهكذا ، فنحن نرى شرارة يستعيد سرد مؤرخي ومنظري الوهابية بتاريخهم وسلفيتهم بما هي اوهام . وهو لا يستعيدها كما يفعل اكثر الدارسين المعاصرين ، بما هي بديهيات . بل هو يستعيدها بما هي نقاط انطلاق للنظر . فهي لا تنتفي ، ولا هي تقوم بذاتها ، بل ان قوامها تحليلها في اطار مسيرة الوهابية وفي اطار العلاقات المتغايرة لعناصر ابجديتها . المدن ، القرابة ، التحالف ، طرق التجارة ، الحرب ، الغزو ، العلماء ، الاسلام ، العبادات المحلية ، السلف ، التوزيع ، الامن ، الزراعة ، وغيرها الكثير . يصبح المشروع الايديولوجي الوهابي ، بصفته شرعا ، قاعدة للتوزيع والاقتطاع . السياسي والاقتصادي . فالشرع « يمهد صفحة المجتمع » ويلحق الناشر بالمركز ، كما هو عين (في مراحل التوسع الوهابي) خارجا يحل نهبه والحاقه ، وهو يوفق بين محو النتوئات المجتمعية وبين انفصال نصاب يتعالى على النواة المجتمعية (وهي دائرة القرابة بمعناها الاوسع وبامتداداتها القصوى) هو الدولة .

وبابراز الدولة بما هي لحمة ومجال التقاء لعمليات ايكولوجية واجتماعية واقتصادية وثقافية (ليس بما هي غاية تاريخ ما) يبرز شرارة فعلها الاني في المملكة العربية السعودية : تسوير السياسة وشدها الى اطر المناطق والقبائل ، وتفريغ المجتمع من السياسة . والدولة هذه ، ولو انها تفرز الادارة الا ان الادارة لا تقوم في ثنايا العلاقات السياسية القائمة والتي تقوم عليها الدولة . وينتج عن ذلك ان الدولة من طبيعتها ان تسعى لتسور نفسها بدرجة متعاظمة ، كما ان عليها تسوير المجتمع في « مجتمعيته » و « مدنيته » اللا سياسية : هـهنا نقطة التصدع في البنية الجغرافية ـ الاجتماعية ـ السياسية ـ المسماة المملكة العربية السعودية ، ومن هنا ما يلحظه الكثير من المعلقين على انه « محافظة » اجتماعية وسياسية كبيرة . وهـهنا ارتباط فصول الكتاب بتتاليها : البنية الاجتماعية للرئاسة القبلية ، مدينة البداوة ، الدعوة والملك ، تراكم السلطة الاولي ، علاقات الدولة السياسية . وكون هذا التتالي تتاليا لعناصر تراكبت باشكال مختلفة في القرنين ونيف الاخيرين عوضا عن كونه متتاليا لسلسلة غائية يفترض كل من طرفيها ، البداية والنهاية ، الطرف الآخر ، مؤشر اكيد على فكر نقدي نبذ التطورية ونبذ معها متعلقاتها السياسية والاسترزاقية . واملنا ان يهم حسن قبيسي بالقرآن وبالحديث والمغازي والتاريخ .

عزيز العظمة